

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 2 • Nº 2 • 2015 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

Richard Shusterman: pensar desde el cuerpo, de la estética pragmatista a la somaestética, por **Rosa Fernández Gómez**

UT PICTURA POESIS

Poemas de **Lola Andrés** y **María Alcantarilla**

TEXTO INVITADO

Definición, uso, abuso y propuestas estéticas

José Luis Molinuevo

PANORAMA

LA ESTÉTICA EN LA ENCRUCIJADA DEL PRESENTE

Una de las encrucijadas de la estética de Adorno: el arte y la industria de la cultura

Luis Merita Blat

Arte, producción cultural y acción política: Castoriadis y una consideración integral, democrática y anti-formalista de nuestras capacidades humanas

Ana Contursi

Identidad en la contracultura: Implicaciones semiótico-intertextuales de la (re)presentación corporal

Jonathan Abdul Maldonado Adame y **Héctor Serrano Barquín**

La suerte del fracaso. Lo fallido en la práctica artística contemporánea

Susana G. Romanos

Condiciones definicionales para el predicado “graffiti”

LeonKa

Aesthetics and “transcultural” turn

Giuseppe Patella

MISCELÁNEA

Anica Savic Rebac: la erotología platónica y la estética de la ‘interconexión universal’

Tamara Djermanovic

Veracidad y verosimilitud en el relato autobiográfico: el valor de la ficción

Mikel Iriondo Aranguren

La crítica del deseo puro. Razón y evento en Heinrich von Kleist

Nuria Sánchez Madrid

Infeción controlada. Maneras de representar el estado de excepción en el cine de pandemias

Roger Ferrer Ventosa

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 2 • Nº 2 • 2015 • ISSN 2386-8449

SEYTA.ORG/LAOCOONTE

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Francesc Jesús Hernández i Dobon (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Rocío de la Villa (Universidad Autónoma de Madrid), **Tamara Djermanović** (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Golvano** (Universidad del País Vasco), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Leopoldo La Rubia** (Universidad de Granada), **Antonio Molina Flores** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol* (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE Y REVISIÓN DE TEXTOS

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TRADUCCIONES

Andrés Salazar / José Manuel López

COMUNICACIÓN EN REDES SOCIALES

Paula Velasco Padial



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.
 SOCIEDAD ESPAÑOLA
 DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

VNIVERSITAT
 ID VALÈNCIA 
 Institut de Creativitat
 i Innovacions Educatives

VNIVERSITAT
 ID VALÈNCIA Departament de Filosofia

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

 DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA
 E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA

UAM
 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
 DE MADRID
 DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 2 • Nº 2 • 2015

PRESENTACIÓN	6
CONVERSANDO CON	7
Richard Shusterman: pensar desde el cuerpo, de la estética pragmatista a la somaestética, por Rosa Fernández Gómez	9-18
UT PICTURA POESIS	19
Poemas de Lola Andrés	21-34
Poemas de María Alcantarilla	35-43
Ilustraciones Laocoonte n. 2 Francisco Leiva	44
TEXTO INVITADO	45
Definición, uso, abuso y propuestas estéticas, José Luis Molinuevo	47-56
PANORAMA	
LA ESTÉTICA EN LA ENCRUCIJADA DEL PRESENTE	57
Una de las encrucijadas de la estética de Adorno: el arte y la industria de la cultura, Luis Merita Blat	59-73
Arte, producción cultural y acción política: Castoriadis y una consideración integral, democrática y anti-formalista de nuestras capacidades humanas, Ana Contursi	74-85
Identidad en la contracultura: Implicaciones semiótico-intertextuales de la (re)presentación corporal, Jonathan Abdul Maldonado Adame y Héctor Serrano Barquín	86-99
La suerte del fracaso. Lo fallido en la práctica artística contemporánea, Susana G. Romanos	100-112
Condiciones definicionales para el predicado “graffiti”, LeonKa	113-132
Aesthetics and “transcultural” turn, Giuseppe Patella	133-143
MISCELÁNEA	145
Anica Savic Rebac: la erotología platónica y la estética de la ‘interconexión universal’, Tamara Djermanovic	147-158
Veracidad y verosimilitud en el relato autobiográfico: el valor de la ficción, Mikel Iriondo Aranguren	159-172
La crítica del deseo puro. Razón y evento en Heinrich von Kleist, Nuria Sánchez Madrid	173-188
Infección controlada. Maneras de representar el estado de excepción en el cine de pandemias, Roger Ferrer Ventosa	189-205

RESEÑAS	207
Lo trágico como ley del mundo y el humor como forma estética de lo metafísico, Manuel Ramos Valera	209-212
Crítica en acto, Miguel Salmerón Infante	213-215
Pensar la arquitectura: <i>Mise au point</i> de Le Corbusier, Jose Antonio Ruiz Suaña	216-218
Considerar(se) raíz, desarrollar espacio(s), José Luis Panea Fernández	219-221
Volver al grito de Laocoonte, Paula Velasco Padial	222-225
Textos fundamentales de la estética de la arquitectura, Ester Giménez	226-229
La vida en verso. Biografía poética de Friedrich Hölderlin, Carlos Pradas Sanchis	230-233
Honoré Daumier. La risa republicana, Belén Ruiz Garrido	234-236
Distorsiones, Marina Pellín Aznar	237-239
Paseos por Berlín, Fiona Songel	240-242
El baile del espectro, Maite Madinabeitia Dorado	243-246
Cuestiones de marco. Estética, política y deconstrucción, Pablo B. Sánchez Gómez	247-250
Piel de emoción y hueso de artificio, Anacleto Ferrer	251-253
Estética del reconocimiento, Ana Meléndez	254-256
Antes de la última palabra: la historia, el cine, Juan Evaristo Valls Boix	257-260
Hacia una sociología de la música, Ramón Sánchez Ochoa	261-264
Leer a Rancière, Fernando Infante del Rosal	265-268

Ilustraciones de portadillas de **Francisco Leiva**.

Fotografía de portada de **Tamara Djermanovic** intervenida con ilustración de **Francisco Leiva**.

La estética es en la tradición académica española una disciplinada doblemente transversal. Si nos atenemos a la historia reciente de su presencia en los planes de estudio universitarios la hallamos tanto en las Facultades de Filosofía como en las de Bellas Artes, en los Conservatorios de Música, en las Escuelas Técnicas Superiores de Arquitectura y en alguna que otra de Ingeniería. El salto de garrocha decisivo que institucionalizó dicha presencia fue el reconocimiento de la “Estética y teoría de las artes” como un área especializada de conocimiento tras la aprobación de la Ley de Reforma Universitaria de 1983. Pero esa transversalidad a la que nos referíamos al principio no deriva única y exclusivamente de su posición liminar en los planes de estudio, sino que viene predeterminada por el talante híbrido de los intereses y actividades de quienes la pusieron en el pináculo de la reflexión filosófica española del último medio siglo, mientras emprendían un diálogo fructífero con los lenguajes artísticos del momento. No hace falta dar nombres, están en la cabeza de todos. Ahora bien, acaso sea “la heterogeneidad de concepciones y prácticas” derivada de la transitividad de intereses de quienes trabajan en el área la que, a juicio de Gerard Vilar en su texto *La estética en España después de la transición* (Δαίμων. Revista Internacional de Filosofía, nº 50, 2010, 179-189), “ha impedido hasta ahora que, por ejemplo, haya actualmente una revista académica de estética de referencia o que, pese a algunos intentos, no se haya creado todavía una Sociedad Española de Estética a imagen de las que existen en otras áreas de conocimiento y son comunes en todos los países europeos”. Estos dos impedimentos son precisamente los que se han propuesto superar tanto SEyTA, la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes —que de hecho ya trabaja abierta a Portugal y a Latinoamérica—, como LAOCOONTE. Revista de Estética y Teoría de las Artes, que ahora publica su número 2.

SEyTA ha colaborado en 2015 en la organización de la segunda edición del Encuentro Ibérico de Estética (la primera fue el año pasado en Valladolid) que se celebró en la Universidade do Minho (Braga-Portugal) entre 29 y el 31 de octubre. El encuentro, que será anual y se realizará alternativamente España y Portugal, promueve la colaboración entre investigadores lusos y españoles en el campo de la estética filosófica, así como la promoción de la investigación rigurosa en esta área. En esta ocasión el congreso estuvo dedicado a los “conceptos estéticos”; el próximo tendrá su sede en Sevilla y el tema sobre el que versará está aún por decidir.

La revista LAOCOONTE consolida su estructura, acorde con las características de un área tan plural, y sale al encuentro de los lectores con un bloque no sometido a arbitraje que alberga creación (poemas e imágenes), una entrevista, un texto invitado y un apartado de reseñas, y otro bloque, más extenso y estrictamente académico, compuesto por las secciones PANORAMA (un monográfico bajo el rótulo “La estética en la encrucijada del presente”) y MISCELÁNEA. Siguiendo las rutinas de las revistas académicas al uso, los trabajos recibidos en estas dos secciones son sometidos a un proceso de arbitraje ciego por dos informantes, los cuales se ocupan de evaluar el contenido y la metodología de los artículos. Los autores reciben los informes redactados por los revisores, indicándoles —si así es el caso— la manera de subsanar deficiencias o realizar los cambios que se solicitan. Los informantes externos son seleccionados de acuerdo a un criterio de excelencia académica e investigadora, y tomando en consideración que su ámbito de especialización se corresponda con las temáticas abordadas en cada uno de los artículos.

Tanto el tema del tercer Encuentro Ibérico de Estética como el *Call for Papers* del número tres de LAOCOONTE se harán públicos en la página web de SEyTA: www.seyta.org



LOCOCONTE

CONVERSANDO CON



Conversando con Richard Shusterman: Pensar desde el cuerpo, de la estética pragmatista a la somaestética

Entrevista y traducción del inglés de Rosa Fernández Gómez*



El filósofo norteamericano Richard Shusterman se convirtió en un referente internacional de la estética pragmatista en los años noventa del pasado siglo con la publicación de su obra *Pragmatist Aesthetics* (Rowman & Littlefield, 1992), con tres reediciones y traducida a catorce idiomas, entre ellos el español (Idea Books, 2002). Por aquel entonces, no solo revitalizó *El arte como experiencia* de John Dewey sino que fue más allá de su predecesor al atreverse a defender el estatuto estético del arte popular con análisis pormenorizados de géneros marginales como la música *rap*. Profundizando en la tradicional división entre arte y vida a la que se oponía la estética pragmatista, desde finales de los noventa Shusterman comenzó a dar forma a su aportación más original reivindicando la vida filosófica en continuidad con el viejo ideal del “arte de vivir” en su obra *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life* (Routledge, 1997). En esa misma línea continuaba *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the End of Art* (Cornell University Press, 2000), alternando la crítica social con análisis concretos de formas artísticas de la cultura popular. Desde mediados de la pasada década, Shusterman unifica el proyecto pragmatista con el de la vida estética a través de un nuevo campo interdisciplinar al que denomina “somaestética”, centrado en el análisis crítico y el cultivo del yo somático, entendiendo el cuerpo como *locus* estético en un sentido teórico-práctico. Dos nuevos libros servirán para consolidar estos estudios:

* Universidad de Málaga, España. rosafernang@uma.es

Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics (Cambridge University Press, 2008) y *Thinking through the Body: Essays in Somaesthetics* (Cambridge University Press, 2012). En el primero de ellos aborda la obra de los principales filósofos somáticos del siglo XX y en el segundo se alternan temáticas estructurales de la somaestética con estudios específicos y aplicados.

La siguiente entrevista tuvo lugar en Málaga el 18 de abril de 2015 con objeto de la primera visita académica del profesor Shusterman a una universidad española.

— **Rosa Fernández: Sus intereses filosóficos se han vuelto cada vez más interdisciplinarios y multiculturales. En Francia, donde su trabajo ha tenido una gran acogida, se le ha denominado un *porteur culturel*. ¿Cuánto de su biografía personal da cuenta de esta condición de pensador transfronterizo?**

— **Richard Shusterman:** Sí, tiene usted razón acerca de la recepción en Francia de mi filosofía y los alemanes tienen una visión similar de mi obra, llamándome *Grenzgaenger*, alguien que cuestiona o traspasa fronteras. En el semanario francés *Le Point*, me hicieron una entrevista titulada “Richard Shusterman, Philosophe Nomade”¹, y mi deambular filosófico refleja las diferentes culturas que han dado forma a mi vida y a mi pensamiento. La conexión de la filosofía con la vida ha devenido un tema central en mi trabajo, y la antigua idea de la filosofía como un arte de vivir *desde* el cuerpo [ingl. *embodied*], que fue prominente tanto en las culturas occidentales como asiáticas, es una idea que he intentado restaurar a través de mi proyecto de somaestética pero también con mis trabajos en filosofía pragmática, desde *Pragmatist Aesthetics* (1992) y de modo más completo en *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life* (1997), cuyo último capítulo tiene algo de análisis autobiográfico. Ya por aquel entonces, en 1997, mi vida filosófica había sido transcultural. Nací en Filadelfia, abandoné el hogar familiar a los dieciséis años para empezar una vida independiente en Israel donde terminaría realizando mis estudios de diplomatura y licenciatura en hebreo (y el servicio militar obligatorio) antes de volver a viajar para hacer mi doctorado en filosofía en la universidad de Oxford. Luego regresé a la enseñanza en Israel antes de aceptar una cátedra en los E.E.U.U. y posteriormente pasé unos años en Francia y Alemania, invitado por Pierre Bourdieu a París y como catedrático Fulbright en Berlín. Aquellas estancias me abrieron los ojos al *milieu* cultural de la filosofía continental y me permitieron adquirir un nivel de francés y alemán suficiente como para participar plenamente en la vida académica allí. Todo esto ocurrió antes de 1997, a partir de ahí, en 2002 comencé un capítulo de mi educación filosófica en Asia oriental, con visitas extensas y reiteradas a Japón (donde tuve la fortuna de estudiar con un maestro zen), y luego a China, donde mi obra ha sido traducida de modo excelente. El capítulo de Asia Oriental de mi vida filosófica (inspirado en primer lugar, debo confesarlo, por mi amor hacia una mujer japonesa-americana) creo que me ha permitido comprender más profundamente las perspectivas filosóficas orientales que han enriquecido en gran medida mi pensamiento, en particular mi trabajo en somaestética.

— **R. F.: Sus inicios fueron en filosofía analítica. ¿Cómo se produjo el giro hacia el pragmatismo y cuánto del enfoque analítico ha permanecido en su obra posterior?**

1 Publicado el 13/12/2007. Accesible en versión electrónica en: http://www.fau.edu/humanitieschair/pdf/Interview_in_Le_Point2.pdf

— **R. SH.:** Mi giro hacia el pragmatismo se produjo fundamentalmente a través de la filosofía analítica. Esa era la única filosofía que me tomaba en serio como estudiante en Jerusalén y en Oxford y como joven catedrático en Israel y América. Pero la filosofía analítica que estudié más de cerca y que luego practiqué profesionalmente estaba ya muy imbuida de dimensiones pragmáticas. Se trataba de la filosofía del lenguaje ordinario de Ludwig Wittgenstein y J. L. Austin. Mi director de tesis en Oxford fue el alumno y albacea literario de Austin, J. O. Urmson, y mi tutor en el College de St. John fue el experto en Wittgenstein, Peter Hacker. Ambos, Austin y Wittgenstein, subrayan que el significado es esencialmente una función del uso o de la práctica (una idea pragmatista fundamental). Los dos destacan también que el significado depende fundamentalmente del contexto y que hay una pluralidad de contextos, —una pluralidad de juegos de lenguaje o situaciones del discurso. El contextualismo y el pluralismo son también ideas pragmatistas clave, como lo es la idea de que los contextos se generan o estructuran socialmente y que cambian históricamente mediante cambios sociales y culturales. Así que mis estudios analíticos me prepararon para interesarme por estos temas cuando los encontré en John Dewey y William James. Igualmente debería subrayar que mi giro hacia el pragmatismo fue inspirado en gran medida por el giro pragmatista de Richard Rorty pero también por las percepciones pragmatistas de otro filósofo analítico que admiraba mucho, Nelson Goodman. Cuando conocí a Rorty en Israel (a mediados de los ochenta) y debatí con él acerca de su giro hacia el pragmatismo, él se sentía muy afin a mi estilo pragmático-analítico de teoría literaria y estética y me animó a regresar a América y trabajar más explícitamente en el pragmatismo. Empecé escribiendo artículos sobre teoría de la interpretación pragmatista en el espíritu del neopragmatismo de inspiración wittgensteniana de Rorty, y luego, alrededor de 1988 empecé a estudiar seriamente la estética de Dewey, que anteriormente había rechazado por ser muy vaga y estar pobremente argumentada. Fue entonces cuando me dediqué al tema clásico pragmatista de la experiencia; un tema que William James también destaca pero que Rorty (junto con la mayoría de los neopragmatistas) rechaza ferozmente, insistiendo por el contrario en que solo el contenido lingüístico tiene relevancia o valor filosófico. Por lo que respecta a la segunda parte de su pregunta, creo que mi formación analítica sigue estando muy presente en mi obra. Más importante que mis repetidas referencias a Wittgenstein, Austin, G.E. Moore y otros autores analíticos es el hecho de que mi estilo de argumentación y mi escritura se ha forjado (para mejor o para peor) mediante la búsqueda de la claridad expositiva de la filosofía del lenguaje ordinario analítica en el estilo clásico que ejemplifican Austin, Moore y Russell (más que Wittgenstein).

— **R. F.:** **A partir de los años noventa, ha entablado un diálogo dilatado en el tiempo con filósofos americanos de renombre, como Richard Rorty y Arthur Danto. Aunque ya se ha referido a uno de ellos, ¿podría profundizar un poco más en dichos debates?**

— **R. SH.:** Aunque ni Rorty ni Danto fueron nunca profesores o colegas míos, sí que fueron mentores importantes para mí animándome generosamente a expresar mi propia voz a través de mis discrepancias con ellos. Mis debates con Rorty fueron más abiertos y detallados. Incluyen varias cuestiones cuyas temáticas reviso en detalle en “Pragmatism and Cultural Politics”, un capítulo de *Thinking through the Body* (2012). Algunas de nuestras discrepancias están relacionadas con la lógica y las funciones de la interpretación y las formas y usos de la política cultural. Rorty, por ejemplo, tiene

lo que considero una exigencia unilateral de novedad y de *expertización* original en la interpretación y también en relación con el valor exclusivo del arte elevado mientras que mi posición afirma, asimismo, el valor de interpretaciones comunes y no profesionales y el potencial estético del arte popular, aunque también aprecio la tradición del arte elevado y sus continuas innovaciones. Pero el desacuerdo principal está relacionado con el rechazo de Rorty del concepto de experiencia y el rol de lo corporal en la filosofía, incluida la función de las cualidades experienciales no discursivas y la comprensión no lingüística. La filosofía de Rorty, también su estética, se focaliza estrictamente en el lenguaje y, por tanto, en la literatura. Mi obra abarca también artes y experiencias estéticas no-lingüísticas.

La estética de Arthur Danto acerca de las artes visuales también me ha servido de inspiración. Además de reconocer el poder de la expresión no-lingüística y las cualidades no discursivas, la extensa labor de Danto como crítico de arte en activo centrado en el arte contemporáneo ha sido ejemplar para mí a la hora de trabajar de modo práctico con artistas contemporáneos: ya fuera escribiendo una columna en un fanzine de *rap* como “Rich Frosted” (a principios de los noventa) o realizando crítica de arte para eventos artísticos como *Documenta* o comisariando una exposición de arte en París (*Aesthetic Transactions*, 2012)², todo ello estaba basado en mi interacción con artistas e incluía un trabajo colaborativo con ellos.

Mis principales debates con Danto se centran en dos temáticas relacionadas. Él insiste en una separación total entre el arte y la vida, según la cual una obra de arte que es materialmente idéntica con “una mera cosa real” (como un urinario o una cama) se trasfigura en un nivel de existencia trascendental y ultramundano, perteneciendo, así, al mundo del arte en vez de al mundo real. Por el contrario, mi pragmatismo insiste en la continuidad del arte y la vida; en que la obra de arte se estructura y pertenece al mundo real, de manera que las obras de arte permanecen en el plano ontológico de las cosas reales y materiales, las cuales, no por ello dejan de tener propiedades culturales distintivas de la misma manera que otras cosas reales materiales también las tienen. Por ejemplo, las cajas *Brillo* reales que Warhol reprodujo visualmente como obra de arte (y que es la obra de arte que sirve como emblema a la teoría estética de Danto), aquellas cajas *Brillo* eran ya productos culturales con rasgos de diseño peculiares que las hacían atractivas –lo cual es una de las razones por las que Warhol las eligió para imitarlas. Relacionado con este tema de la continuidad del arte y la vida está mi rechazo de la visión de Danto de que el arte evoluciona simplemente a través de su “historia interna”. Uno de los aprendizajes más importantes que adquirí trabajando con Bourdieu es el poderoso influjo de los factores sociales y cómo los cambios históricos de éstos influyen en el ámbito del arte. La historia del arte está profundamente influida por cambios históricos, sociales y tecnológicos de fuera del mundo del arte. Además de estos aspectos teóricos, hay otra consecuencia, tal vez filosóficamente más práctica para mí al afirmar la continuidad del arte y la vida: es el proyecto de la filosofía como un arte de vivir reflexivo y crítico pero a la vez creativo, que integra los dominios de la ética y la estética a la manera en la que los griegos hablaron de *kalon kai agathon* –lo bello y lo bueno. La estética de la existencia de Foucault ha sido una influencia en esta dirección en mi obra.

2 [V. http://aesthetictransactions.webs.com/](http://aesthetictransactions.webs.com/)

— **R. F.:** Como ha mencionado anteriormente, en su obra aborda el pensamiento de autores de la Europa continental como Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Jacques Derrida o H.-G. Gadamer. ¿En qué sentido podría afirmarse que su estética pragmatista trata de tender un puente entre los enfoques filosóficos anglo-americanos y de la Europa continental?

— **R. SH.:** Mi libro *La estética pragmatista* afirmaba explícitamente el objetivo de tender un puente entre la filosofía analítica y continental al integrarlas dentro de una visión pragmatista, un camino intermedio que combina la claridad y la racionalidad del pensamiento analítico con la amplitud histórica, la profundidad cultural y el compromiso socio-político de la filosofía continental. Mi trabajo en somaestética ha continuado este proyecto de integrar a pensadores continentales pero también trata de incorporar la filosofía clásica china. En China describieron mi obra como un puente entre el pragmatismo americano y el confucianismo. Pero los franceses también han usado esta metáfora del puente para describir mi conexión entre las tradiciones del arte elevado y del arte popular. De hecho, mostraron visualmente la metáfora en *Le Nouvel Observateur* al presentar una foto en la que aparecía yo en *Le Pont des Arts* con Nôtre Dame de París y el Sena al fondo.

— **R. F.:** La noción de experiencia estética es clave en su pensamiento desde *Pragmatist Aesthetics* (1992), que ha sido traducida al español, además de a otros muchos idiomas. ¿En qué sentido revitaliza la estética de Dewey y en cuál trata de ir más allá de sus propias posiciones?

— **R. SH.:** El énfasis de Dewey en la importancia de la experiencia estética, en ver las obras de arte en términos de las experiencias de significado y del placer que nos proporcionan más que como objetos fetichizados para ser coleccionados y protegidos en museos; su celebración del sentimiento cualitativo, inmediato y no discursivo, de las obras de arte y de los placeres corporales que proporcionan; la continuidad del arte y la vida según la cual lo estético no debería relegarse a una élite cultural privilegiada y a sacralizadas y compartimentalizadas recepciones en el mundo del arte; el reconocimiento de que las expresiones estéticas populares no deberían desacreditarse y que la legitimidad estética puede servir como una herramienta socio-política de opresión o de liberación. Todos estos son temas deweyanos de la estética pragmatista. Sin embargo, a diferencia de Dewey, yo sí le dedico una atención seria a las artes populares y una detallada atención crítica a su legitimidad estética; no pienso que la definición de Dewey del arte como experiencia defina adecuadamente la extensión de nuestro concepto de arte sino que simplemente resulta útil para recordarnos que debemos prestar más atención a la dimensión experiencial del arte. Es más, me alejo de la limitada insistencia de Dewey en la experiencia estética como un sentimiento consumatorio y placentero de unidad. Creo que muchas experiencias estéticas valiosas implican poderosos sentimientos de discordia, ruptura y fragmentación. Mis gustos estéticos son más inclusivos y contemporáneos que los de Dewey, quien nunca fue más allá del post-impresionismo de Matisse a pesar de escribir su *Art as Experience* en 1934, ignorando importantes tendencias como el cubismo, el *dada*, el surrealismo, etc. Finalmente, como he mencionado antes, mi enfoque implica un tratamiento crítico y detallado de las obras de arte, mucho mayor de lo que hizo Dewey en su estética –no solo en relación con la música *rap* o el arte popular sino también respecto de obras de arte elevado. *La estética pragmatista*, por ejemplo, incluye un extenso estudio de un

poema de T. S. Eliot y ya he mencionado mi labor crítica sobre la obra de artistas visuales contemporáneos, aunque, por supuesto, ésta es mucho más limitada que la de Danto.

— **R. F.:** Desde *La estética pragmatista* su abierta reivindicación del valor estético de las artes populares, y en particular de la música *rap*, ha sido muy alabada pero también controvertida. ¿Por qué se centró en el *rap* para defender la legitimidad estética del arte popular?

— **R. SH.:** Bien, una razón fue por el énfasis del *rap* en la ruptura y la fragmentación. Pensé que esto permitía un buen contraste con la insistencia de Dewey en la unidad. Más allá de su ejemplificación de la fuerza estética y los placeres de la disonancia y la reconstrucción, sin embargo, estaba el hecho de que el *rap* (más que ningún otro arte popular y antes de que quedara dominado por el estilo *gánster* y el comercialismo) presentaba una constelación de reivindicaciones filosóficas importantes: que el arte popular merecía legitimación artística, que el arte puede servir como un poderoso vehículo para la verdad filosófica, la educación moral y el activismo político, teniendo, de este modo, un valor cognitivo y práctico importante; que el arte es un fenómeno temporal cuyo valor no se niega ni siquiera si su placer es breve; y que el placer artístico se acentúa mediante la participación de todo el cuerpo –con el *rap* esto se expresaba mediante su insistencia en ser disfrutado mediante la danza apasionada, incluyendo la forma particularmente dinámica del *breakdance*. El *rap* reunía algunos de los temas pragmatistas que me preocupaban, pero también resonaban en él ideas postmodernas y contemporáneas que contrastaban con el gusto muy tradicional de Dewey y también con el elitismo del formalismo modernista. Finalmente, he de añadir que me gustaba bailar la música *rap*. Sin esa gozosa experiencia tal vez no hubiera hecho el esfuerzo de analizar y defender este género intelectualmente.

— **R. F.:** De hecho, en el ámbito académico parece haber un miedo a reconocer la dimensión estética de los placeres sensoriales derivados de lo popular y lo cotidiano. ¿Por qué sucede esto?

— **R. SH.:** No me gusta ir de psicólogo y generalizar pero sospecho que parte de la razón es que la *academia* estimula (y tal vez incluso requiere) el *habitus* del erudito que pasa largos años sacrificando la gratificación sensorial al focalizarse en el logro cognitivo, algo que en nuestra tradición idealista se suele contraponer a lo sensorial. La idea de que lo sensible y lo intelectual son esencialmente opuestos es un mito pero parece creíble ya que nuestras instituciones académicas lo inculcan enérgicamente.

— **R. F.:** En su obra *Practicing Philosophy* (1998) usted ha defendido el arte de vivir y la necesidad de llevar una vida filosófica analizando a autores del siglo XX como Dewey, Wittgenstein o Foucault como exponentes de ello. ¿Cuál es su propia concepción de la vida filosófica?

— **R. SH.:** Mi visión de la vida filosófica es fundamentalmente contextual. Diferentes contextos, diferentes hechos dados, biológicos y culturales, diferentes personalidades llaman a vidas diferentes. La vida filosófica, tal y como la concibo, no debería ser una fórmula de “talla única”. Por eso nunca escribiría un manual sobre la vida filosófica correcta, aunque algunas personas me han pedido que lo haga. Así como hay diversos estilos en arte, también hay diferentes estilos en el arte de vivir,

cada cual con sus aspectos atractivos. Algunas vidas se centran más en la unidad, otras en la variedad y la exploración. La mía en concreto ha tendido más en esta segunda dirección. Pero no me interesa la variedad en sí misma; por el contrario, mi exploración nace de un deseo de auto-perfeccionamiento mediante el examen crítico de nuestros propios límites en el encuentro con aquellos otros culturales que puedan fomentar ese tipo de auto-perfeccionamiento y contribuir, así, a mejorar la sociedad que nos rodea y el medioambiente natural. La somaestética, cuya teoría y práctica son parte de mi vida filosófica, tiene importantes dimensiones éticas y medioambientales, porque nuestras acciones físicas y nuestros sentimientos pueden tener efectos beneficiosos o destructivos en el mundo natural y social en el que vivimos.

— **R. F.:** **Hablando de la somaestética, esta disciplina le ha ocupado intensamente en la última década, como reflejan sus libros *Body Consciousness* (2008) y *Thinking through the Body* (2012). ¿Podría definirla con cierto detalle? ¿Por qué emplear el término “soma” en vez de “body” (“cuerpo”)?**

— **R. SH.:** De modo breve, la somaestética es el estudio crítico y el cultivo meliorativo del *soma* como nuestro medio de apreciación perceptual (*aisthesis*) y el lugar de nuestra auto-conformación creativa, incluida nuestra acción expresiva, gestos y apariencia somática. Uso el término más técnico “soma” (la antigua palabra griega para cuerpo) porque la palabra “body” [esp. “cuerpo”] tiene muchas connotaciones que tienden a confundir. Se opone a mente y puede aplicársele a un cadáver o a un objeto físico; es más, el término “body aesthetics” sugiere una preocupación unilateral con los estereotipos de la belleza corporal, meramente física, de las *top models* y de las estrellas de cine. Merleau-Ponty introdujo el término “carne” [fr. *chair*] para desarrollar sus teorías posteriores de la encarnación, pero ese término también tiene connotaciones molestas y confusas. Desde San Pablo, la carne [ingl. *flesh*] se ha asociado con el pecado en nuestra cultura occidental cristiana. Más aún, la carne [ingl. “flesh”] denota sólo la carne [ingl. *meat*] del cuerpo, no los huesos ni el esquema sensoriomotor que constituyen nuestros hábitos y son una parte central de nuestro yo somático y de nuestra experiencia. El término “soma” connota el cuerpo vivo, que siente y se fija objetivos, un cuerpo con subjetividad e intencionalidad y que también está conformado por la cultura. Si intentamos expresar esta idea mediante el compuesto “cuerpo-mente” (como hizo Dewey) simplemente subrayamos el dualismo tradicional que la somaestética trata de superar.

— **R. F.:** **Tal vez otros autores del siglo XX no hayan sabido superar esa dualidad cuerpo/mente porque no han abordado la cuestión con la suficiente radicalidad teórico-práctica que usted defiende. ¿En qué medida difiere su concepción del cuerpo de otros enfoques contemporáneos como los de Merleau-Ponty o Foucault?**

— **R. SH.:** He aprendido mucho de estos dos importantes filósofos somáticos. Mis diferencias fundamentales respecto a ellos reflejan mi pluralismo pragmatista. Merleau-Ponty exalta la espontaneidad de la intencionalidad corporal como plenamente eficiente y suficiente para nuestras necesidades. A ésta le contraponen la reflexión somática (por ello entiendo la atención reflexiva y crítica a lo que el propio cuerpo hace y siente) que impide u obstaculiza nuestra milagrosamente eficaz espontaneidad somática. Aunque admiro igualmente el increíble poder de nuestra espontaneidad somática (y la alabo en mi libro *Beneath Interpretation*), insisto asimismo en que a veces dicha

espontaneidad (que siempre está basada en hábitos sedimentados) puede ser ineficaz y problemática cuando los hábitos que la han conformado son malos hábitos. En esos casos, no podemos confiar en la espontaneidad para corregir el mal hábito ya que la acción espontánea simplemente repetirá dicho hábito. Por el contrario, necesitamos reflexionar críticamente acerca de nuestros hábitos somáticos para poder corregirlos. No podemos corregirlos sin saber lo que son, y no podemos saber lo que son sin examinarlos críticamente mediante una atención reflexiva. Por ello, mi visión es más pluralista que la de Merleau-Ponty al defender ambas, la espontaneidad y la reflexión crítica, cada una en su propio lugar o contexto. Mi teoría es también más pragmática al proponer y examinar diversos métodos somáticos para incrementar la conciencia somática y mejorar la reflexión somática. Merleau-Ponty se limita a la teoría y no se implica en ejercicios prácticos para despertar la conciencia corporal.

Foucault, por otra parte, sí hace recomendaciones pragmáticas para intensificar nuestra conciencia somaestética y nuestro placer. Pero sus recomendaciones se reducen a métodos extremos y violentos (concretamente drogas duras y sexo sadomasoquista) para producir lo que denomina “experiencias límite” de placer extremo que cuestionan nuestro sentido del yo. Rechaza placeres somáticos más ligeros por inadecuados y carentes de auténtico placer, al menos para él. Mi posición somaestética es más pluralista al abogar por una mayor variedad de placeres y métodos somáticos. Aunque no rechazo el valor de las experiencias límite mediante drogas duras y prácticas sexuales, también defiendo el valor de formas de placer más moderadas. Además sostengo que se pueden alcanzar intensas experiencias límite mediante prácticas sutiles, suaves y no-violentas. Mis experiencias de meditación zen y otras prácticas somáticas sutiles me han proporcionado experiencias auto-transformativas y placenteras muy poderosas. Así como la noción de Foucault del arte de vivir insiste exclusivamente en la innovación radical (adhiriéndose a la ideología modernista del arte elevado del genio original que abre caminos), del mismo modo su recomendación de transformación somática insiste exclusivamente en métodos violentos y transgresores. Esto estrecha nuestro espectro de placeres, aun cuando el objetivo declarado de Foucault es, por el contrario, multiplicarlos, así que mi crítica a Foucault puede verse también como una crítica inmanente.

— **R. F.:** Tal vez esa posición más moderada a la que acaba de referirse proceda también en parte de su formación como terapeuta corporal. Se sabe que John Dewey tenía contacto con el terapeuta corporal Matthias Alexander, mientras que usted ha sido formado en el método de Moshé Feldenkrais. ¿Cómo de importantes han sido estas técnicas corporales de tipo práctico para su desarrollo de la somaestética?

— **R. SH.:** Este entrenamiento somaestético de tipo práctico, e incluiría mi entrenamiento en la meditación zen, ha sido muy importante para desarrollar mi proyecto de somaestética. Como he subrayado repetidamente, la somaestética es un proyecto de teoría y práctica. Enseñé en talleres prácticos de somaestética a bailarines, actores, músicos, artistas visuales, arquitectos y diseñadores y ocasionalmente a otros grupos relacionados con la representación somática. La mayoría de los ejercicios que enseñé en estos talleres derivan de técnicas que he aprendido en los diversos entrenamientos que he recibido —especialmente mi entrenamiento profesional (y mi práctica profesional) en el método Feldenkrais.

Pero las técnicas prácticas que he estudiado también han enriquecido mi teoría.

Muchas de mis percepciones teóricas y los ejemplos que utilizo para ilustrar mi teoría derivan de mi práctica real con diferentes técnicas corporales, en especial de mi práctica Feldenkrais pero también de otras que también he practicado aunque que a menudo no destaco, como el culturismo. Lo practiqué seriamente durante casi un año pero lo dejé porque no me gustaba la sensación y la apariencia corporal que adquirí.

— **R. F.:** **Tras una década y media de su primera formulación, ¿cómo ha sido la evolución de la somaestética desde sus inicios hasta hoy? Dado, su carácter interdisciplinar, ¿qué tipo de estudios se han generado?**

— **R. SH.:** Cuando concebí por primera vez la idea de la somaestética, a finales de los noventa, mucho antes de publicar *Body Consciousness*, pensé que el ámbito sería un sub-ámbito de la estética centrado en el cuerpo. Pero pronto empecé a darme cuenta de que la somaestética no podía quedar reducida a ese limitado territorio en el mapa académico o cultural. Muchos estudiosos desde una variedad de disciplinas empezaron a investigar en somaestética, así que el proyecto de la somaestética es ahora claramente interdisciplinar, abarcando desde la investigación en la filosofía y las artes a la política, la teoría de género, la sociología, la educación, la salud y el ejercicio físico, y el diseño de tecnología interactivo entre lo humano y lo computacional. Aunque inicié el campo de la somaestética, siempre lo concebí como un proyecto colaborativo de investigación más que como una teoría exclusivamente mía. Los lectores interesados en consultar una bibliografía breve de textos de somaestética por otros autores pueden consultar:

http://www.fau.edu/humanitieschair/Somaesthetics_Bibliography_Others.php

He de decir que esta bibliografía está lejos de ser exhaustiva y estar actualizada. También debería mencionar que hay una revista nueva *Journal of Somaesthetics*, que publicó su primer número en febrero de 2015. Asimismo se ha contratado ya una nueva colección interdisciplinar de libros: “Studies in Somaesthetics”. Estos avances probablemente contribuyan a llevar la somaestética más allá de los límites de la estética filosófica, aunque siempre tendrá sus orígenes en la filosofía y la vasta y original concepción de la estética en tanto que relacionada fundamentalmente con la percepción sensible (*aisthesis*).

— **R. F.:** **Como nos encontramos en Málaga, una tierra en la que hace siglos floreció el sufismo, para terminar, me gustaría referirme al místico sufí Rumi, quien en su *Masnavi* nos exhortó a incrementar nuestra necesidad ya que, decía, de la necesidad surgen nuevos órganos de percepción. ¿Cree usted que nosotros, en el siglo XXI, tenemos una especial necesidad de prestar atención a nuestro *soma* para enriquecer e intensificar nuestra percepción?**

— **R. SH.:** Su pregunta es especialmente interesante por su referencia a los órganos. El término “órgano” deriva de la palabra griega “organon”, que significa herramienta. Nuestros cuerpos son nuestra herramienta más básica, nuestra herramienta de herramientas (como digo a veces) porque necesariamente los empleamos para usar otras herramientas e incluso para crear esas otras herramientas. Nuestros cuerpos nos pueden incluso sugerir la idea de la herramienta que construimos. Nuestras manos en forma de cuenco puede haber sugerido la forma de una taza; nuestros dientes pueden haber sugerido los dientes y la acción de un cuchillo dentado o una sierra. Desde el siglo XIII, cuando Rumi vivió, hemos desarrollado muchas herramientas para mejorar la percepción de nuestros sentidos somáticos: telescopios, binoculares, microscopios,

ayudas auditivas, cámaras, teléfonos, mecanismos de grabación de varios tipos que pueden magnificar, hacer una pausa, reproducir a cámara lenta, repetir, etc. El *soma* incorpora estas herramientas mecánicas como órganos suplementarios o mejoras del cuerpo. A menudo sentimos nuestras gafas o lentes de contacto como parte de nuestro cuerpo; las sentimos tan parte de nosotros que normalmente ni siquiera notamos que las llevamos puestas. La somaestética se ha vuelto muy popular en el campo del diseño interactivo de lo humano-computacional porque los diseñadores han empezado a apreciar cómo nuestros recursos técnicos remodelan nuestro comportamiento somático y, así, en algún sentido, remodelan también nuestros cuerpos y nuestra experiencia corporal. He realizado algunos talleres para esos diseñadores, y de ellos han surgido artículos publicados sobre diseño HCI [Human Computer Interaction]. Al principio me sorprendió este interés tecnológico por mi proyecto de somaestética porque no estaba inspirado por la tecnología punta sino más bien por antiguas tradiciones o tradiciones no-tecnológicas de reflexión y observación somaestética: zen, yoga, *t'ai chi ch'uan* o modernas disciplinas no-tecnológicas como la técnica Alexander y el método Feldenkrais. Ninguno de estos métodos usa medios eléctricos; al contrario, se centran en el cuerpo orgánico y en mejorar su percepción sensorial mediante medios de atención concentrada y de reflexión sobre nuestra experiencia somática, la respiración corporal, la sensación del propio peso, la propiocepción, el movimiento y otras sensaciones. Mi perspectiva pluralista sugiere que en el siglo XXI necesitamos trabajar en las nuevas tecnologías para mejorar nuestra percepción pero también nuestro uso de tecnologías antiguas, orgánicas y más fundamentales de percepción mejorada, ya que dicha percepción orgánica subyace al uso de las nuevas herramientas tecnológicas y debería guiar la creación de éstas de manera que puedan servir lo mejor posible a nuestro yo somático.

An abstract ink and wash painting on a light-colored, textured paper. The composition features several dark, expressive forms that suggest human figures in various poses. These figures are characterized by extremely long, thin, black limbs that extend far beyond their bodies, some ending in small, teardrop-shaped tips. The bodies are rendered with dark ink washes, interspersed with lighter, more ethereal washes of teal and blue. The overall effect is one of dynamic movement and elongation. A thin red rectangular border frames the central part of the artwork.

LIOCONTE

UT PICTURA POESIS



Poemas

Lola Andrés*



* Lola Andrés nace en Valencia en 1961. Es licenciada en filología por la Universidad de Valencia. Tiene publicados los siguientes libros de poemas: *Moléculas y astros*, (premio Gerardo Diego de la Diputación de Soria, 2002), *Jocs de llum*, Ed Bromera, 2006 (Premio Alfons el Magnànim “Ciutat de València” de poesía en valenciano, 2006) y *Materia* (Primer accésit del Premio de Poesía Ciudad de las Palmas de Gran Canaria, 2007). Ha traducido al castellano *Atlas*, de Pere Salinas y Joan Navarro y *Granada*, de Joan Navarro. Colabora en la revista de poesía digital “sèrieAlfa. art i literatura”. Ha sido incluida en las antologías *Ventanas* y *Mujeres en su tinta (Poetas españolas en el siglo XXI)*, México 2010 y Bilbao 2012. Poemas suyos han aparecido en publicaciones de México, Brasil o Portugal. Ha formado parte de proyectos interdisciplinarios –poesía, música, danza y pintura. Actualmente tiene en prensa *Cielo líquido*.

Inéditos

EN LAS MANOS DE HERRADA DE HOHENBOURG

Respirar, aquí,
donde el brillo se pliega,
desvela una certeza:

latir dentro del verbo
es un temblor de luz.

El estatismo miente
–la quietud
de la pupila corre,
veloz,
como el viento en la nube.

Aquí arden las sendas
o se ordena
la faz de los misterios

*sé del bien de la tierra
su vibración oh féril
cosquilleo del orbe*

*culpo de este retiro
al pulso de mis manos
cauterizando el gesto
de vuestra vanidad*

*“sí, vírgenes de agua,
salid a todo fuego”*

aquí se entraña el día
con la voracidad de los infiernos.

Decimos que el tumulto
se regocija en cánticos,
que el firmamento pinza
la presunción de dios,

decimos:
cúmplanse los mandatos
–la compasión se abre–
del delicioso estrépito del brote.

Como bondad del tiempo
–contemplar es beber lento vacío–
la carne labra el cieno de la frente.

Es difícil

respirar, entretanto,
el hambre de los huertos, la voz
de la deriva.

Un herbario en el cielo. La plenitud se expande.



TRANSMUTACIONES

(Pipilotti Rist y Bill Viola trocan el tiempo)

La noche herida: nunca más un mañana
Elías Canetti

No hay dolor que no intente
lentificar el tiempo.

Entre la mordedura
y la nostalgia

–esto es:
que se dañó la sangre
y que se supo–

hay un llanto
desértico –niñez
de fruta, agua–

y es un lugar

como esquina de umbría
o escalón o sendero

territorio inequívoco
del temblor,
casa hueca –el padre ya no canta–,
comprender –intentarlo–
desde dónde decimos

*sin excesos –o sí–
el vocerío –insectos resonantes–
no completa secuencias
no admite
que haya verbos serenos*

*dicen:
nada fulge
más allá
de una ráfaga*

*dicen:
demos luz a los pozos
adentro
en la hondonada*

*–el ser no puede
estremecerse en verbo–*

desde dónde se pierde,
qué holgura de la carne

decide que era roja
la vaciedad del sueño,
azul la tentación

y nada más

el resto: cierre

usurpar un contraste,
exterminar la usura del lenguaje

cómo aquel extravió
es hoy sentencia,
angostura callada,
duda en ciernes.

Siempre tendrá fiereza
la primera obstrucción
al aire limpio.



EXTRAÑEZA

(decaimiento de Isaac Asimov)

El aire, inevitable, desacredita al hueco.

¿el vacío?

Decir: retórica de embustes, disquisición
enferma, magulladura atroz de los deseos.

Decir: en adelante, adelántate al tiempo,
consíguete un matiz que te soporte.

*oh, sí, qué largo es el futuro,
qué elástica su forma
—oh, tiene tanta vida, está tan sano—,
cómo reluce—incluso
el tramo de lo oscuro lo enaltece—,
cuánta filmografía, qué nutrido
de ansia creativa*

Decir: la muerte de la estrella se revela
en un fuego de luz ¿Por qué morir, entonces?

Decir: podemos reunir la incertidumbre,
cargarla en los riñones y nacer
—insistamos: nacer.

El universo observa la gran nova
del ser —humana displicencia—
muriéndose en destellos.

Un lecho de piedad en nuestros ojos.

TAMBIÉN PREGUNTARÍA

[Louise Glück]

¿por qué alzas los ojos?

ah, es un mirlo extrañado,
por eso alzas los ojos

miras el canto –racimo transparente–
cómo inclina su instinto
en un hilo de apoyo vacilante

*¿y si fuera la delación del viento?
¿qué dejamos en vilo?*

ah, un estremecimiento,
una pausa, una incisión de antes
si la conciencia estalla

*abrir la condición
de los sentidos
enrejar la conducta
empuñar la memoria
–tuvo voces tu voz–*

has vaciado signos en la tierra,
el animal que te sustenta espera

¿qué arrancará tu carne de su enigma?

por eso alzas los ojos

De *Moléculas y astros*, 2003

NOCHE EN VELA

Se quema en este patio
una llama sin cirio, la pobreza
que danza sinuosa en el amplio estallido
de la noche.

Campanadas al valle,
a los campos sin luz ya,
sin presencia.

Los huecos en la piedra son morada
de nuevo.

Qué densidad de todo,
qué abandono.

Se disuelven los mitos inyectados
desde la densidad de la palabra
y esta llama
se extingue en su sigilo
y en su sigilo habla,
sin apenas mostrarse.

Sencilla habilidad en cuanto existe
y se expresa sin ansia.

De *Materia*, 2007
(Versión actualizada)

BANCOS DE VOZ

Abres una ranura en el vacío.
Entra un dardo certero de luz viva.

Un fragor vigoroso, voces hondas, penetran con el polvo.

Nada presagia extremas emociones, el rumor y la luz
se vierten con verdad.

Percibes, del alboroto urgente –también cálido–,
a distancia imprecisa, esos bancos de voz que como islas
van surcando el silencio y enfatizan
su tono peculiar, su diferencia.

Sabes reconocerlos, se hace clara su casta, los distingues.

Muy lejano, el ronquido del miedo del invierno.
Las noches cuarteadas por la sierra del viento.
Las campanadas agrías clavando sus latidos
en un temblor desnudo: hay un secreto que se trenza en el aire.
Suenan el frío llamando desde el sueño.

Aíslas –ah la ansiedad punzante– una lánguida estirpe de risas veraniegas.
Suenan altas, dolidas –así la pesadumbre de la dicha.

Mantienes la atención, has distendido la mueca de defensa, no sabías
que el júbilo brumoso te ensimisma como una niña al tanto de la vida.

Ves la infancia, oyes su asombro, una explosión de vértigo

en la sangre. No esperabas, meciéndote en un hueco de este ocaso,
que el lacerante asomo de tus ecos portaran tal fiereza, ese rugido.

Como una larva gestándose en silencio te arrinconas y sellas
las voces de esta extraña con un alud de hielo.

Te adormeces. Se escapan de tu páncreas. Se retiran
al vaho de algún subsuelo incandescente.

Y observas la crisálida en la tarde –tu postura fetal, tu amparo mítico–
que, ya lejana, olvida un calmo son dejándose en el aire.

De *Jocs de llum*, 2007

EL TEMPS

Aquest vidre que em salva
dels crits perduts per l'aire, anant-se'n no sé on;
els reflexos de llum que el talla en traços
del miratge que dins, a soles, parla;
la seua vacuïtat d'objecte en calma,
em fa estimar el temps: au intocable.

Jo, des d'ací me'l mire
com el cristall esbossa la quietud:
llu un mirall de signes
que custodien, morts, l'ànima, la vida.

I estimo, quasi més que aquesta inèrcia estranya
que en respirar em mira,
la llum desesperada, el brau furiós
del temps que em torna un cèrvol d'entusiasme
i alhora un cuc de fang, prop de l'infern.

El tiempo

Este cristal que me salva
de los gritos perdidos por el aire, y quién sabe adónde van;
los reflejos de luz que lo separa en trazos
del espejismo que dentro, a solas, habla;
su vacuidad de objeto en calma,
me hace estimar el tiempo: ave intocable.

Yo, desde aquí contemplo
cómo el cristal esboza la quietud:
brilla un espejo de signos
que custodian, muertos, el ansia, la vida.

Y estimo, casi más que esta inercia extraña
que al respirar me mira,
la luz desesperada, el toro furioso
del tiempo que me torna un ciervo de entusiasmo
y a la vez un gusano de fango,
cerca del infierno.

[Traducció de Joan Navarro]

De *Cielo líquido* (en prensa)

Siglos hubo
(amontonados, húmedos)
que vaciaron su encono
y crearon
estuarios lamidos por las aguas.

Cedió lo blanco y dio
paso al acíbar más amargo.

Un lamedal surgió de las bondades.

Embriaguez
supuso el interludio
que mancilló la piel (antes de gasa.)

El chador de la bella
luciérnaga caía
por la luz cenagosa de los años.

Esto albergó quimeras, extravíos.

El alma de los bosques fue magenta
y la sangre se hundió (piedra en la piedra.)

Oh aquel lobo que respiraba viento,
aquella voz de la choperá uncida a los gregales.

La soledad no hiere en el vacío
—pensaron diablillos y lémures.

El tiempo solo, hueco, empozado.

Fue cuando el todo era, cuando
se amaba el tránsito del cielo,
cuando
la voz fue luz de la tiniebla.

Supe –entonces era un ángel
Lucifer– que el intestino hiera.

Atravesamos fondos donde
la luz caía en el desorden.

¿Consiste en qué la holgura de la felicidad,
en qué bache del aire copulaba aquel ángel?

Así llegó el destino, profundo y solitario,
calado hasta el instante, ciervo rudo, crujiente negación.

Mientras llagan la voz estas entrañas,
mientras el ángel cuaja sus testículos huecos,

creámonos que ronda la piedad
por la ingesta forzosa de los días.



En el espejo el rostro
de mi madre que es
el mío en edad
tergiversada.

Y no es cierto el rostro que refleja.

Un poniente voraz quema
los hoyos que la voz y la espera
han excavado.

Pozos de contenido irrelevante ahora.

No hay nada que decir
sobre este rostro.

No hay verdad y no hay huellas
– ¿quién mintió?

Hay reflejos aquí de acuosas confusiones
y rocas que los ojos han minado

–sea este polvo arcilla
de tu vientre, madre.

Pero no queda nada.

Trashumante el cariz
de las imágenes.

El fondo es una fuente ya agotada
que tiende a su humedad inagotable.

Un zumbido de aire que no
ataca. Sutil revoloteo
de signos
que se elevan.

Un velocista tenso cruza la herencia viva de estos ojos.

Por las tiras del día oigo las líneas
que trazan el acaso.

Dudar. Wislawa dijo
no sé, dudar
de todo, hablarse
entre la duda.

La flor surge del aire.

Pero ella.

Y los vencejos. Gritan
apresurados, locos.

Así concluye el cerco.

El ser, su condición
desesperada, entre
la indefensión y la supervivencia.

Vamos, en cualquier
caso, y fuimos.

(yo no sé qué escritura fundamenta el asombro)

¿Quiénes fueron un día nuestros ojos?
¿Albergaremos hoces como estruendos?

Nos abrimos –la luz incuestionable– y supuramos
la invasión heladora de la voz.

Poemas

María Alcantarilla*



* María Alcantarilla (Sevilla, 1983). Licenciada en Periodismo, ha publicado las plaquettes de poesía *Qui Scribit* y *7 Naufragos en Tierra* (Dip. Huelva, 2007), el poemario *El Motivo es lo de menos* (Huebra, 2008), el volumen de poesía visual *El agua de tu sombra* (Musa a las 9, 2013), galardonado con el Premio de Poesía Multimedia Poemad y, más recientemente *Ella: invierno* (Valparaíso, 2014). Asimismo, ha sido incluida en diferentes antologías de narrativa breve y poesía como *Ventanas a Internet* (Edición Digital@tres, 2008) o *Amor: poesía amorosa contemporánea* (Cuadernos del Laberinto, 2014). Con todo, su horizonte artístico es más vasto y ha trabajado en arte audiovisual, pintura y fotografía. Su obra ha sido expuesta en galerías de arte contemporáneo como Colorida Art Gallery (Lisboa) o Slowtrack (Madrid), dirigida por Marta Moriarty, y ha llevado a cabo colaboraciones gráficas con editoriales y medios de comunicación como Le Monde Diplomatique o El Rapto de Europa.

Inéditos

POSTILLAS

Lo sano es la incisión que ya no escuece
como el pelo cortándose a sí mismo las arterias.
La incisión y su marca permanente
y su ternura blanqueada
sobre la piel radiante de los viejos.
La memoria.
No aquella que se narra sino la que está marcada
a fuego limpio en cada uno de los poros angostos,
atascados.
El pensamiento no dicho y, sin embargo,
pensamiento.
Los primeros hombres y sus caries,
sus cuevas, sus pinturas.
La tensión vivificante entre parir y ser más madre.
El loco y su decir alejado de los cuerdos
sin casa, sin patrón, sin credo propio.



NO FUTURO

Cómo buscar el norte aquel de la inocencia y su ternura
y su paz de sueño,
de voz-madre.
Cómo no maldecirse por obrar constantemente
en contra del deseo,
por acudir a quien llama
dejándote olvidada en las esquinas
el ser de quien presentas a los otros,
por afirmar cuando la duda sigue gritándote
en las sienes
y en las manos lastradas de otra historia.
Cómo ser más uno mismo y más valiente.
Tirar hacia el olvido la pasión cubriendo de mentira
al amor noble, sin maldad, de quien ya fuiste.
Infiltrarse más adentro
igual que el agua nos lava los pies en sus orillas
y bendice al hombre que los lleva.
Abotonarse la vida hasta la nuez sin intención de anudar
la estridente corbata del pasado.
Cómo llorar más claramente y ser más limpio
y más capaz de llorar a gritos si es preciso,
de cubrirse la cara y descender
hasta el borde humano de los huesos,
de retar a la muerte que llama cada día a cada puerta
y arrojarle su miedo en tu coraza.
Despedirse del dolor con que dormimos
arropándolo con toda nuestra vida.
Inventarse un nombre propio
en el que ya no reconozcas al culpable.
Amar a toda costa
sin volver a preguntarle al mismo amor
por qué no late.

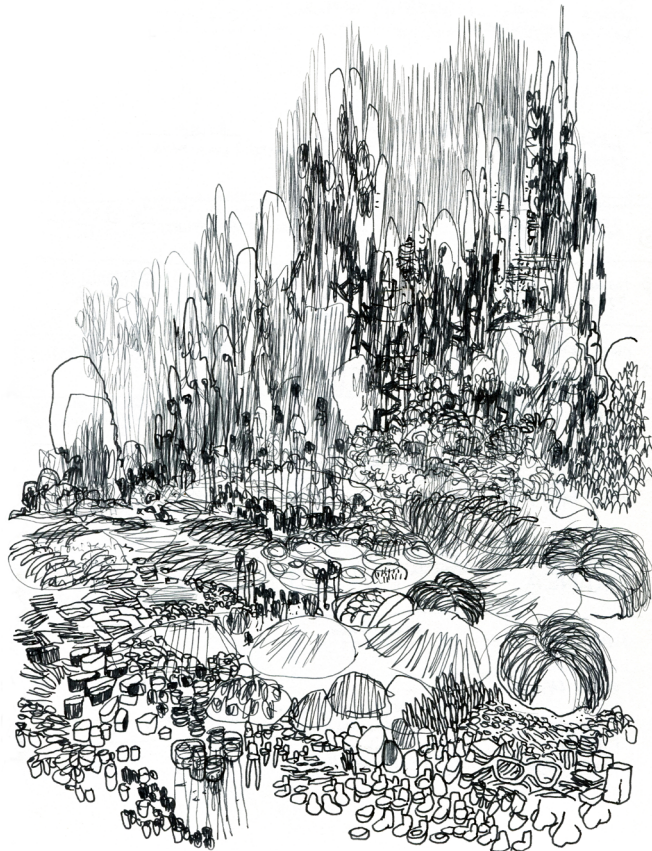
LOS DEBES

Como a Sísifo nos llaman a empujar una tragedia.
La mentira no es mayor porque todos repitan a coro
y sin nostalgia: *la mentira*.
Una casa grande, una familia.
Un trabajo hecho a la no medida de los hombres
pero fiel a la serie y la desgana.
Una patria amable donde el mundo se ciña
a unas fronteras, un paisaje,
un cierto bisbiseo en los oídos lastrados
de cera y de alquitranes.
Un parto, una bebida, una noche de medida desatada.
Un templo y unos dioses señalando con el dedo a quienes faltan.
Una escuela, una doctrina para todos con fuste y pregonero.
Un banco más seguro donde sentar la pena y los ahorros.
La sal para la carne y las heridas.
La firma de un bendito.
La vida de otros muchos lanzando sus deseos
al crudo trampantojo de las tapias.
(INÉDITO)

De Ella: invierno (2014)

Había también otra forma junto a él. Meses. Podría decirse que la vida sopesando era el fuerte y el invierno. Una especie de estación de penitencia o estación parada en la memoria. Eso también ocurre a veces. *Hay quién solo busca agua y se topa de bruces con un verano repetido.* Ser uno de repente es complicado en la medida en que aprenderlo cuesta la esencia y el coraje. Como volver a ser niño sin padres ni colegio. Eso asusta. Aquel era un buen tiempo para pararse a observar a las hormigas en todos los meandros de todos los caminos sin presencia y escuchar, en un momento dado, del gusto por prenderles fuego. A los recuerdos. ¿Cómo se deciden los finales?, pensaba él a cada rato, cada golpe de volante. ¿De qué manera se pierde el equipaje sin recurrir a la carga de la vida y la conciencia?

Las estaciones vuelven como quien conoce sus regresos, sin embargo, para dar en el clavo y no andar siempre en una especie de tumulto es necesario, eso piensa, beberse el dolor a sorbos como se bebe el primer caldo tras una enfermedad que pareciera interminable. Como ella y aún no sabe si ha acabado. El invierno. Si ha acabado.



AL TELÉFONO

Lo único que escucho es el pasado
leyéndose en tu voz, como aquel tiempo:
“El año en el que Buttercup nació,
una criada de cocina francesa llamada Annette
era la mujer más hermosa del mundo”.

Se ha parado a pensar en una cosa: la tragedia es una paradoja porque lo trágico no es lo que sucede sino todo aquello que jamás ocurre. Como aquel con Milena. La primera vez le debió ocurrir algo semejante a lo que describía Valente con Lisboa o Cernuda con Nueva York. Ese observar y repetirse para sus adentros: esto ya lo conocía, ya habitaba en mí. Recuerda ahora aquellos dibujos de niño. Aquellos cuadernos llenos de pequeños puntos que había que ir uniendo y, una vez enlazados, de esa maraña surgía la forma: un perro, un árbol, un campo con columpios y pelotas. Pues así es —eso piensa— el rastro de quien camina solo: deshilado, a espera de ese alguien que se acerque con un lápiz y comience, punto por punto, a darle sentido a la existencia.



SIEMPRE LLORO

Han venido como dos islas desiertas
tus manos a acordarse en mi garganta
muda de labor, de verbos nobles.
Y en esas he querido relatarles
lo que fue siendo mi vida desde ayer, como una oda.
A veces pienso que aún estás y es la desgracia
sumada al sobresalto,
al camino sin final correspondiente mirado desde el
punto,
el concepto inacabable del amor que nos perturba
como un niño llorándole a otro niño,
como un sueño que muere de mañana,
una luz carente de su sombra y su albedrío.
A veces, inconsciente o desleal, hombre soluto,
te veo en aquel cuerpo y a otro nombre,
rebusco tu mitad en la mitad que no me pertenece
y lloro,
yo te lloro mientras todo este caudal sin nombre propio
parece un artificio que estallara y fuera a darme,
como hoy,
justo en el centro mismo de la vida.

Inéditos

Y NO ME BASTO

Si pudiera de un infarto, de un grito, de un lamento
extraer de mí la parte acuosa de tus ojos
hirvientes e infinitos.
Igual que el sastre hilvana y acaricia el futuro
pasando por las manos el presente, ¡oh, tiempo!
Como el hombre librado de su turno y su memoria
guarecido en una infancia sin un solo espacio
de nostalgia,
ni una duda,
ni un miedo que no calme su propia voz de niño
en el reflejo pulcro de otro niño.
Si yo, incapaz, pudiese vestirte de otra sed
y otros dolores menos graves,
de otra pulpa menos agria al borde limpio
de los labios y el enojo,
de otra voz diferente a esta voz que me persigue
incansable por todo el infinito y la garganta.
Poder, apenas en los quicios, los huecos, las verdades
dibujarte limpia de mí en mi ceguera
y en mi pecho mugriento de recuerdos.
¡Oh poder!
¡Oh luz que me abandonas y abandonas
su luz en las postillas lacradas a estas cuencas
queriendo no ver nada!
¡Oh candor que un día mostraste tu gesto
y ya no sabes!
¡Oh tímida mitad como esta sombra
persiguiéndome de noche!
¡Oh vida que en la sombra reapareces
y me evitas sin marcharte,
ni venir,
ni ser más cierta!
Si pudiera,
si yo pudiera corazón, parte, coraza
devolverme hasta el azul oscuro de lo hondo
y hasta el mundo azul de tu presencia libre
e infinita
y no me basto.
Si pudiera y no me sirvo, corazón,
si yo pudiera.

(INÉDITO)

Ilustraciones de Laocoonte n. 2

Francisco Leiva*

Francisco Leiva, arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, es un dibujante compulsivo que compagina su trabajo más personal con la dirección, junto a la Ingeniera Agrónoma Marta García Chico del grupo multidisciplinar Aranea. Ha sido Profesor de Proyectos de la ETSA de Valencia de 2003 a 2006 y, desde 2006, es Profesor de Proyectos Arquitectónicos en la Universidad de Alicante.

Aranea, que en latín significa araña, tela de araña y por extensión red, es un grupo multidisciplinar formado en 1998 por arquitectos, ingenieros, paisajistas, artistas, una bióloga y un sociólogo. Aranea tiene una especial sensibilidad para reinterpretar contextos geográficos y asumir retos programáticos. Pretende ir poco a poco creando una red internacional de colaboradores y así conseguir una colección de contextos variados y motivadores sobre los que intervenir.

Grupo Aranea ha ganado numerosos premios en Concursos de Arquitectura y Paisaje, entre los que cabe destacar el Parque Natural y Antropológico de Saline Joniche (Italia), el Observatorio de Medio Ambiente Urbano de la ciudad de Alicante, la Revitalización de las laderas del Río Vinalopó a su paso por Elche, o el Centro de Talasoterapia de Gijón.

Aranea han formado parte de importantes exposiciones como “On Site. New Architecture in Spain”, en el Museo de Arte Moderno de New York, 2006. Su obra “Salamandra” forma parte de la colección permanente del MoMA. Su trabajo de investigación alrededor del dibujo, *Coreografías Redibujadas*, le ha permitido desarrollar muy diversas experiencias vinculadas al dibujo colectivo.

A watercolor illustration of a creature, possibly a squid or cuttlefish, rendered in shades of pink, red, and brown. The creature has a large, rounded body and several long, thin black tentacles extending downwards. The background is a light, textured paper.

LOCENTE

TEXTO INVITADO



Definición, uso, abuso y propuestas estéticas

Definition, use, abuse and aesthetic proposals

José Luis Molinuevo*



Es habitual satisfacer el legítimo deseo de indagar en qué consiste la Estética recurriendo a definiciones genéticas y etimologías, a la historia, ya sea por su origen conceptual (griego) o su desarrollo (ideas estéticas); solo en raras ocasiones se responde analizando otros usos de la misma en el presente. Hay una cierta e interesante contradicción entre el planteamiento esencialista de la Estética (con mayúscula) que subyace a esos intentos y los aparentemente banales usos sociales de la misma, antes y ahora, propios también de las diferentes estéticas (esta vez con minúscula). La Estética (académica) pertenecería a la alta cultura y las estéticas a la baja. Por más que sea de buen tono negarlo asegurando que esas fronteras están ahora difuminadas como lo prueba el auge de las Estéticas aplicadas. Pero habría que preguntarse si la denominación es correcta ya que lo específico de la Estética es un modo de conocimiento que no se aplica sino que se extrae y solo de esa forma “explica”.

Lo extraño en ese modo de proceder es que tanto la Estética académica como los usos sociales de las estéticas parecen compartir una herencia común: la idealista pasada por un cierto romanticismo. Esta no solo hace caso omiso de la ruptura de la unidad de los trascendentales sino que acaba reduciendo la Estética a la hermenéutica. A ello se añade que son todavía frecuentes los tópicos que la identifican, sin mayor

* Universidad de Salamanca, España. molv@usal.es

justificación, como teoría de la belleza en recuerdo de los buenos tiempos griegos o como filosofía del arte, fórmula hegeliana que mereció la descalificación irónica de su némesis romántica, de Friedrich Schlegel.

Cuando se trata de la Estética como disciplina hay un consenso generalizado en su origen moderno, pero eso no obsta para que se encuentren “ideas” estéticas en cualquier época histórica y muestras de “sensibilidad” estética (como no podía ser menos) que se pierden en el origen de los tiempos, porque ¿ha habido alguna vez seres humanos sin sensibilidad, sentimientos? La tendencia al ornato indumentario, al cuidado corporal en el más acá, la disposición funeraria para el más allá, la delicadeza de los colores y trazos rupestres, ya sean magia interesada o desinteresada, mostraría además una raíz biológica de esas formas embrionarias de cultura que no ha escapado a los sagaces estudios de la neuroestética. Habría, pues, un “instinto” del arte y de la estética, de la belleza, solo contrariado por esa manía cultural desde mediados del siglo XIX de encontrar interesante una estética de lo feo que, en palabras de Rosenkranz, no hacía sino certificar lo insano y enfermo de una época y sociedad que gusta reflejarse en un tipo de arte que otros llamarán y castigarán más tarde de manera expeditiva por “degenerado”.

“El fantasma de la estética es y ha sido siempre el esteticismo. Este recorre un arco que va desde el uso abusivo de la estética como sensibilización, hasta abarcar la totalidad de la existencia vista sola desde el prisma estético”.

Esta radicación prehistórica (otros dirían ontológica) en la condición humana dota a la palabra “estética” de una considerable ambigüedad que le hace acreedora de las más variadas posibilidades no reductibles a un ámbito exclusivamente disciplinar. Se trata, pues, de una palabra afortunadamente polisémica. Parafraseando a Aristóteles cabría apuntar que la estética se dice de diversas maneras, lo que no es garantía que se escuche a todas ellas y eso siempre depara la sensación gratificante de estar descubriendo constantemente nuevos Mediterráneos. Como consecuencia de lo anterior se puede hablar, pues, de un enfoque académico, cultural y social de la estética. Y, en buena medida, si ha sido su pasado, es ahora su presente, su futuro consistirá en ser capaz de revisar, integrar y potenciar esos enfoques, aspecto este que, cabe lamentar, no sucede ahora o, al menos, de forma enteramente satisfactoria. Por diversas razones la Estética no es capaz de aprovechar y desarrollar todas sus potencialidades.

Recursos no faltan y después de la posmodernidad sigue la modernidad, si es que alguna vez se había ido. Ciertamente una más ya que cada generación tiene, no que recibir, sino construir sus propias tradiciones para ser tradición, y no traición, de sí misma. Estamos ante el reto de construir modernidades complejas para entender una contemporaneidad compleja lejos ya de las simplificaciones pasadas de un signo u otro. Si hay algo que conviene a las muy diferentes modernidades estéticas, haciéndolas acreedoras a la palabra común, es precisamente que antes del anquilosamiento disciplinar se trata de un modo, un estilo, una forma de ser que consiste en saber estar; un saber que pone en juego sensibilidad y entendimiento para comprender y estar en la sociedad, en el espacio y el tiempo que le ha tocado vivir. Esta exigencia de comprensión, equidistante del mero concepto o del sentimentalismo, es la vacuna

preventiva para el esteticismo siempre acechante ya provenga de la religión, la ética, la economía, la política, de cualquiera de las diversas formas del uso de la estética convertidas en abuso. Pero no conviene olvidar que es precisamente ese modo la razón del éxito de la estética en sus usos sociales tanto en las modernidades estéticas como ahora. Uno de sus legados pendientes de desarrollo es el de la estética política como una teoría de la sensibilidad solidaria.

El fantasma de la estética es y ha sido siempre el esteticismo. Este recorre un arco que va desde el uso abusivo de la estética como sensibilización, símbolo, en los ámbitos antes señalados, hasta abarcar la totalidad de la existencia vista sola desde el prisma estético, como sucede en el programa sistemático del idealismo alemán que reúne todas las ideas en la de belleza o el paradigma de la obra de arte total. En una época tecnorromántica como la nuestra estos planteamientos son copiados y continuados en los usos sociales de la estética donde cualquier producto intrascendente se vende apelando a una trascendencia estética ya sea mediante la retórica o la imagen. También está presente en esas meditaciones apocalípticas de “adiós a la estética” por disolverse todo (se refieren al arte especialmente) en la experiencia estética, empezando por ella misma. En este tipo de planteamientos, y tomando prestada la metáfora kantiana de la verdad, la (verdadera) estética sería como una isla rodeada por el mar de la apariencia (estética). Y seguiríamos parafraseando con Adorno diciendo hoy día hay una verdadera necesidad de estética lo que no quiere decir que esa necesidad sea verdadera ¿O sí? El mismo Kant reconoce que es propio de la naturaleza humana producir incansablemente ilusiones trascendentales con apariencia de verdad. Pero la dialéctica que denuncia su error sin proponer alternativa no parece ser ni el método hermenéutico adecuado, ni el soporte de acciones ciudadanas, en las actuales sociedades. Estas no son binarias, simples, sino complejas, contradictorias.

“No deja de ser una paradoja que estas estéticas edificantes de la denuncia global se hayan convertido (bien a su pesar) en uno de los puntales del posfascismo posmoderno”.

Quizá ha llegado el momento de ver el esteticismo como una posibilidad más allá de las habituales jeremiadas sobre la sociedad del espectáculo y el consumo. Planteamientos situacionistas, dialécticos, de los años sesenta del siglo pasado, con referentes totalitarios políticos del fascismo moderno, que ellos creían ver prolongados en las sociedades del consumo y el espectáculo, tienen difícil encaje en nuestras sociedades democráticas donde el individualismo de masas ha dejado pasar ya a mejor vida tópicos tan queridos antes y que englobaba como “cultura de masas”. Y no deja de ser una paradoja que estas estéticas edificantes de la denuncia global se hayan convertido (bien a su pesar) en uno de los puntales del posfascismo posmoderno. El fascismo contemporáneo se siente ahora muy cómodo con esos imaginarios estéticos de la vieja izquierda, como ya lo hizo con las distopías estéticas del futuro peor, con la violencia estetizada del presente audiovisual.

La actual estética política ciudadana se plantea un giro del viejo compromiso con la “acción”, basado en el (pre)juicio y la denuncia, al compromiso con lo real que busca su conocimiento para saber estar en él. Este es el terreno de las estéticas cognitivas. Parte del hecho de que la sociedad se ve en cada momento a través de unos imaginarios

estéticos en lo que cree o no, la gustan o disgustan. Esos imaginarios son, en su mayor parte, muy efímeros. Y la pregunta que se tiene que hacer el profesional, el trabajador de la estética, no el narciso sentimental, es si son operativos o no, no si son verdaderos o falsos. Esa comprensión de los imaginarios estéticos es capital para saber estar en la sociedad que nos ha tocado vivir.

Si culturalmente quedó rota hace mucho tiempo la unidad de los trascendentales, de lo verdadero, bello y bueno, funciona más que nunca en muchos usos sociales de la estética. Y el profesional dedicado a la estética académica haría bien en acudir también de manera preventiva y con regularidad a los centros de *fitness* para eliminar esos excesos que provocan el colesterol (malo) del esencialismo ético y religioso. Nadie escapa a ello y es el otro esteticismo soterrado que subyace de manera expresa o subliminal a quienes intentan desarrollar estéticas cognitivas: ¿Hay criterios icónicos? ¿Distancia respecto a los conceptos emocionales, metáforas, que consciente o inconscientemente provocan una manipulación emocional? Al igual que las de autenticidad las jergas de la (in)trascendencia aparecen con frecuencia en los discursos estéticos destinados, no a generar conocimiento, sino sentimientos edificantes, emociones difusas. Junto al esencialismo estético está su banalización: encubrimiento de que no se tiene nada que decir pero se quiere decirlo bien con la retórica, la demanda hipócrita de ejemplaridad para soslayar el peso de la legalidad. Porque saber estar es estar en forma, esa vida en forma distinta de la vida en la forma del expresionismo nihilista pero también de la vida ejemplar, de la ejemplaridad que se reclama en la estética política actual, generalmente cuando no se cumple la justicia y abundan los casos de corrupción. Por el contrario la vida en forma tiene sus pilares en la responsabilidad estética basada en los criterios estéticos y configura modos de ciudadanía estética.

Saber estar implica la capacidad de formarse y formar en criterios, fundamento de la responsabilidad estética, otra de las palabras claves de la modernidad. Esta obliga a afinar la palabra criterio que no es lo mismo que crítica y denuncia, sino otro tipo de compromiso consistente en el compromiso, no con el ideal, sino con lo real, en su experiencia poliéstética, más allá todavía de la exigencia primaria de hacerlo visible ya que, en el siglo XXI, una estética ciudadana tiene como reto, no hacer visible lo invisible, sino hacer visible lo visible. Esto no tiene nada que ver con los decrépitos estudios visuales sino, a diferencia del mantra finisecular de la sobredosis de imágenes, de su carencia de modo que grandes zonas de lo real quedan interesadamente opacas. Este imperativo estético de fidelidad a lo real tiene como opuesto la actividad parasitaria cultural del apropiacionismo y el infantilismo a lo Peter Pan de la autoficción.

“Y es que, como en todo, hay clases, la Estética y las estéticas. La primera es la legítima, las otras las bastardas, a la noble etimología se le contraponen los apodos que pretenden usurparla”.

El prestar atención cognitiva al esteticismo ayudaría a enfocar mejor otro problema colateral de asimetría en los usos de la estética. La magra oferta académica de la estética queda anegada en las páginas web por los múltiples usos sociales y económicos de la misma y es llamativo observar que, conforme se le cierra espacio en algunos Centros, disminuyéndole la “dedicación”, no dejan de abrirse otros nuevos, de la más variada

índole, dispensadores de una oferta casi ilimitada de tratamientos, aspecto este último que aquella finge ignorar, observando de lado y con recelo. Y es que, como en todo, hay clases, la Estética y las estéticas. La primera es la legítima, las otras las bastardas, a la noble etimología se le contraponen los apodosos que pretenden usurparla. En resumen: hay un problema y es la asimetría selectiva entre el uso académico de la Estética y el uso social de la misma.

A esto cabe añadir que el uso académico de la Estética no queda confinado a su reducto disciplinar sino todo lo contrario. Quizá debido a su tradicional carácter “mediador” está en medio de las apetencias espaciales de otras disciplinas; es un territorio en el que campan a sus anchas unos especímenes, frecuentes en las Universidades, caracterizados por su “odio a la profesión” y que sustituyen las debidas aportaciones a su campo de trabajo con las expansiones estéticas. Por otra parte, la incuria de la Estética (escorada hacia el Arte) para ocuparse de la literatura, el teatro, la música, la danza, la arquitectura, lo audiovisual, el diseño, la gastronomía, hace que estos pongan en marcha sus propios mecanismos estéticos de trabajo perdiéndose una colaboración muy provechosa para todos. No se trataría del tutelaje de unas supuestas estéticas aplicadas sino de unas estéticas explicadas es decir, estéticas de, no sobre, estéticas que surgen de prácticas, no teoría que se aplica a ellas. No hay una teoría estética sino prácticas de las que puede surgir una reflexión estética y el campo de actuación, en ese sentido, es casi ilimitado. Si es capaz de enseñar algo la Estética es aprendiendo de ellas.

Por todo esto, cuando se pregunta por la situación de la estética en el presente quizá, más que del juicio fáctico, menesteroso, de que se encuentra en una encrucijada por su situación académica, hubiera que partir de la premisa, incluso del prejuicio, de que está como Dios, es decir, en todas partes por sus diversos usos sociales. Hasta la filosofía analítica de las emociones (quizá la menos emocionante de las analíticas) ha demostrado cómo estas se esconden en la argumentación pretendidamente racional, y el político de turno (desconociendo a Kierkegaard) eleva la estética a su máximo nivel cuando trata de descalificar al adversario: esto puede ser ético y legal, afirma, pero no estético ¿Qué quiere decir con ello? Quizá de su respuesta depende lo que podamos entender hoy día por estética política sin necesidad de acudir otra vez a los griegos. Si Benjamin afirmaba que el totalitarismo consiste en introducir la estética en la vida política los usos actuales muestran que nunca se dio esto como en las actuales democracias. Es ahí donde se hacen más necesarios los criterios estéticos especialmente en el ámbito de la imagen, ya que muchas de las imágenes usadas intencionalmente en las democracias son inintencionalmente totalitarias. Aspecto este último que se escapa a un análisis por tradición casi volcado en la palabra, mientras que ahora es el momento de los dobles discursos, en que el icónico dice algo distinto y opuesto al verbal y escrito que lo acompaña.

Esta omnipresencia de la estética, que penetra nuevamente las diversas esferas de la existencia, cabe examinarla después de lo dicho en una perspectiva diferente, como una posibilidad alejada de lo totalitario. A la indefinición moderna escolar y filosófica de la Estética como mediadora de los saberes metafísico y ético (uso sujeto a toda clase de abusos) se añade ahora una ambigüedad identitaria exclusiva de la estética con minúscula, de los que no tienen un lugar propio por andar siempre en boca de todos. Su ubicuidad hace que sea una tierra de todos, es decir, de nadie, no quiere decir que sea todo, sino que está entre todo.

Esta última frase marca la diferencia entre el esteticismo (ser todo) y la estética (estar entre). El esteticismo, como hipertrofia de la estética, no es tanto la frivolidad posmoderna de la cultura del espectáculo (tan inútilmente denostada) como la esclavitud moderna de sensibilizar ideas morales y religiosas. El destino de lo segundo es acabar desembocando en lo primero. No por casualidad uno de los iconos de la modernidad, Kant, es un precursor de modos arcaicos de publicidad (el anuncio como anunciación: buena nueva, vida nueva) basados en lo bello y lo sublime, al separar el entendimiento del sentimiento en la estética. El uso social de la estética hoy, su evolución histórica no idealista desde mediados del XIX, obliga a salir de los esquemas categoriales binarios para poner en juego todos los recursos.

Lo que separa de ese tipo de estética de la modernidad (no de otras) es la afirmación del carácter cognitivo de la estética, de su capacidad de comprender el mundo en que se vive poniendo en juego el entendimiento y la sensibilidad; también el rechazo de su carácter mediador como sensibilización de otro tipo de ámbitos. Además, y siempre en el ámbito de ese tipo de estética, es cuestionable la unión entre belleza y moralidad que subyace a su concepción académica restrictiva como una teoría de la belleza. Todavía resultan de enorme interés las observaciones de Schiller sobre cómo los imaginarios estéticamente más fuertes son con frecuencias los más bajos éticamente. La violencia estetizada actual es un ejemplo de ello. Por otra parte, no deja de llamar la atención la paradoja de que esas formas de uso social referidas a los diferentes tratamientos de belleza basen su publicidad en la mencionada unión, no contentándose con una descripción o valoración puramente instrumental de su quehacer.

“Todavía resultan de enorme interés las observaciones de Schiller sobre cómo los imaginarios estéticamente más fuertes son con frecuencias los más bajos éticamente”.

Pero, dicho esto, igualmente se pone en cuestión el otro extremo, el rechazo de la belleza que una cierta modernidad estética desde el siglo XIX legó al arte de comienzos del siglo XX pidiéndole que renunciara a la exigencia de belleza en favor de la verdad, cargando al arte con las hipotecas del pensamiento. Hoy día se asiste a una recuperación de la belleza, no ciertamente admirable, de armonía forzada, sino amable, ciudadana. Una belleza no ligada a la plenitud sino al instante de la vida. Una belleza efímera e imperfecta, no ideal, sino real, no expresiva de absolutos, tampoco de fragmentos, sino simplemente de individuos. No obtenida mediante paréntesis sino en el trabajo cotidiano y sus momentos fugaces de plenitud y armonía.

Esto invita a redefinir los intereses de una estética ligada al gusto y placer estéticos. Son nociones que necesitan una profunda revisión. Sin caer en los extremos de las estéticas ascéticas el placer tampoco es el rasgo más característico e importante de lo estético. El que algo le guste a alguien y sienta placer en ello no es testimonio más que de un sentimiento. Para que eso particular tenga pretensiones de intersubjetividad se requiere algo más. El placer puede ser un ingrediente pero no es un criterio estético. Lograr esto último es fruto del trabajo, el esfuerzo, la experimentación, el análisis y la argumentación. Lo que no excluye el placer en el trabajo pero entonces, como en el gusto, hay que establecer una neta diferencia entre el primario y el cultivado. Es la diferencia que puede haber entre la banalidad esteticista y la distinción ilustrada del

gusto. Este no va ya referido a los sujetos sino a las cosas, lo que conlleva un esfuerzo adicional de intentar poner entre paréntesis los “sentimientos” del sujeto rayanos en el sentimentalismo.

Un gusto, no primario, sino ilustrado, ligado al conocimiento, recoge la herencia renacentista de Petrarca para quien el saber auténtico consistía en el gusto por las cosas, no por las palabras, heredado hoy por la escolástica bibliográfica de la erística medieval. Ese gusto por lo real no lo es porque sea armoniosamente bello sino porque es contradictoriamente interesante. Las cosas cambian y el gusto permanece atento a su tiempo y a ellas en su dimensión cognitiva. Es un gusto colectivo ejercido individualmente en el estudio de los imaginarios estéticos ciudadanos, agraden o no, sean o no verdaderos. Es diferente del gusto en el que el narciso trascendental del idealismo tiene su continuidad en el narciso sentimental romántico. Comunicar sentimientos implica poner entre paréntesis el sentimentalismo de la manipulación emocional.

Confinar el gusto a una dimensión subjetiva con pretensiones de “objetividad” hace que la crítica tanto en literatura como en arte no acabe siendo tal en la mayor parte de los casos, reduciéndose a una excrecencia laudatoria o, en su opuesto, a la descalificación gratuita. Una recuperación contemporánea del gusto moderno solo es fructífera si se une a conocimiento y argumentación, no a una sucesión de conceptos emocionales apoyados en la muleta de la cita de autoridad. En un sentido primario nadie está obligado a dar razones del gusto, pero sí en el ilustrado, exigiéndose un nivel adicional de conocimientos técnicos. La confusión entre ambos niveles proviene con frecuencia de identificar, erróneamente, los juicios estéticos con los juicios artísticos, siendo dos ámbitos diferentes y a veces contrapuestos: somos conscientes de que gusta con frecuencia lo que tiene poco valor artístico y, viceversa, encontramos valiosas aquellas manifestaciones artísticas que no gustan, tanto en sentido primario como ilustrado. A ello se añade que emitir juicios estéticos haciéndolos pasar por artísticos, sin el conocimiento técnico necesario para una argumentación con fundamento, es una muestra más de esteticismo. Finalmente, la falta de responsabilidad estética ciudadana lleva a que el profesional de la misma ignore con frecuencia que debe ocuparse, no solo de lo que le gusta, en el sentido de agrada, sino especialmente de lo que interesa a los demás, aunque a él le guste poco o nada. Lo “interesante” es la categoría estética por excelencia de las sociedades complejas.

“Hay una constante hasta ahora y es ese interés teórico por el Arte en la Estética parejo con el desinterés práctico (cuando no rechazo) de las imágenes técnicas. Y ello redundará en un empobrecimiento de la Estética si no es capaz de sumar su dedicación a la imagen del Arte la de las artes de las imágenes”.

Esta perspectiva sobre el gusto no solo persigue integrar esa dualidad de sujeto y objeto en la experiencia estética, núcleo de las diversas modernidades, sino que pretende radicarlo en lo que es su lugar natural: el cuerpo. Si a comienzos del siglo XX hubo un giro icónico se olvida por parte de una estética demasiado ligada todavía a la filosofía que ese giro fue sinestésico, poliestético. Y no deja de ser una paradoja que las nuevas tecnologías, antes calificadas como inmateriales, vayan encaminándose cada vez más

a facilitar experiencias poliestéticas, como es el caso del 4D, fruto del enlace neuronal de los sentidos. No se trata ya de fenómenos de inmersión mental, de vagabundeos por aquel espacio interior llamado entonces ciberespacio, sino de una experiencia ligada a las cosas en un giro espacial que ya tuvo lugar también a comienzos del siglo XX en el giro icónico, sepultado académicamente por el giro al tiempo. El punto de encuentro fueron los objetos, ya de todo tipo, naturales e industriales, que se manifestaban en las imágenes.

A comienzos del siglo XX se experimenta el denominado giro icónico registrado en la llamada “cultura de los ojos”. Esta expresión, feliz entonces, resulta hoy equívoca. Sin embargo, la filosofía permanece ajena a él y también, por defecto, la llamada “estética filosófica”. Heidegger diagnosticó a la modernidad como la época de la imagen del mundo, es decir, como la época del mundo reducido a imagen, a nada. Esta asociación de imagen y nihilismo hizo fortuna tanto en los esencialismos de herencia heideggeriana como en la Teoría Crítica cuando se trataba de las imágenes, no de la imagen del Arte. En realidad, el problema ya estaba en hablar de imagen en singular cuando el siglo XX se caracteriza por la eclosión cuantitativa y cualitativa de las imágenes en plural de modo que se hace imposible hablar de una Teoría de la imagen. Es preciso, además, tener en cuenta que la desconfianza hacia las otras imágenes se hace desde el giro al Arte que se produce en la generación de 1914. Y a lo largo de ese siglo se observa un arco desde el rechazo heideggeriano frontal a la Estética en favor del (gran) Arte (gracias a Dios los griegos no tenían Estética, exclamó) hasta los escritos de finales del mismo y comienzos del siglo XXI en que se constata la disolución del arte en la experiencia estética gaseosa.

Hay una constante hasta ahora y es ese interés teórico por el Arte en la Estética parejo con el desinterés práctico (cuando no rechazo) de las imágenes técnicas. Y ello redundará en un empobrecimiento de la Estética si no es capaz de sumar su dedicación a la imagen del Arte la de las artes de las imágenes en la misma línea que están trabajando ya desde hace tiempo en las Humanidades de las imágenes. El mencionado giro icónico no es solo a las imágenes visuales sino más ampliamente a las imágenes audiovisuales y poliestéticas. Estas son nuevas y es difícil extraer teorías apropiadas de esquemas neokantianos o de la Teoría Crítica. Son nuevas prácticas que requieren de nuevas teorías de ellas no sobre ellas. Quienes estiman a Adorno no pueden olvidar su *boutade* de que acudiría encantado al cine con tal de que no hubiera imágenes en la pantalla. Se lamentaba Kluge: “Adorno no creía ni en las películas ni en el cine”. La gran paradoja es que buena parte de lo que él veía como alternativa en las imágenes sonoras se estaba haciendo ya en el nuevo cine no reducible a los esquemas simples del “entretenimiento”. En este sentido, a la abrumadora ilustración de imágenes del pensamiento se contraponen la insuficiente ilustración en el pensamiento en imágenes. No solo en esa generación sino en las posteriores queda pendiente el reto estético de pasar de la imagen del Arte a las artes de las imágenes. Arte en el sentido de *ars*, que implica un saber hacer, ser capaces de hablar el lenguaje de los nuevos medios y trabajar con ellos, no meramente sobre ellos. La comunicabilidad kantiana y habermasiana de las experiencias estéticas no pasa hoy necesaria ni primariamente por lo verbal y escrito.

Las consecuencias de esa herencia son patentes de modo especial en el campo de la estética política con el determinismo tecnológico de sociedades administradas por tecnocracias. El giro al cuerpo como condición del giro a los objetos ya emprendido

a comienzos del siglo XX se pierde en parte en los imaginarios estéticos a finales del mismo siglo ligados a la naciente sociedad de las nuevas tecnologías. El futuro mejor es sustituido por el futuro peor o la ausencia del mismo, los espacios ciudadanos desaparecen en el espacio mental interior del ciberespacio; el esteticismo de la digitalización de la existencia está presente en la multitud de metáforas digitales que hacen de sujeto a las tecnologías y objeto al ser humano que sufre su “impacto”; cuando todavía no se alcanzan los niveles de lo humano en el presente se fantasea con futuros transhumanos o poshumanos. Algunos de esos imaginarios todavía permanecen pero se está en pleno proceso de transición de las tecnologías del yo a las ciudadanas. Ya no interesa lo que las tecnologías hacen con nosotros sino lo que nosotros podemos hacer con las tecnologías.

De una realidad virtual que prescindía de él, pasando por la realidad aumentada de la “nueva estética” que rematerializaba el ciberespacio pero también pixelizaba lo físico, hemos llegado a una realidad integrada en la que lo virtual solo tiene sentido como formando parte y potenciando lo real. Es el núcleo de las nuevas estéticas ciudadanas. Estas se ocupan de los imaginarios estéticos operativos en las sociedades de las nuevas tecnologías. Sociedades complejas que requieren también de categorías complejas. Más allá de lo bello y lo sublime se abre paso lo interesante como sensibilidad compleja de lo contradictorio.

El reto que se plantea a estas estéticas ciudadanas es, no solo tomar nota de los imaginarios operativos, como estéticas cognitivas, sino formarse criterios respecto a ellos, anteriores a un juicio ético, educar en ello y, sobre todo, tender a la decisión ciudadana que va mucho más lejos que las ofertas de información y los buenos deseos de participación propios de las TIC. Quizá el reto más importante de la estética hoy es el de ser capaz de detectar, analizar y construir también esos nuevos imaginarios estéticos correspondientes a las nuevas prácticas ciudadanas y que, lamentablemente, están llenos de arcaísmo cultural cuando se trata de los imaginarios estéticos operativos vigentes. A diferencia del siglo pasado en este las nuevas tecnologías se han vuelto invisibles y cuando en las instituciones hay una sobreexposición de visibilidad en forma de propaganda suele ser con efectos involucionistas: puestos a no cambiar nada lo mejor es hacerlo con las nuevas tecnologías. Esto es especialmente dramático en el ámbito de la educación.

“La experiencia obliga a la estética a reconocer que su teoría debería salir de las prácticas, no al revés”.

Viejos tópicos estéticos como el de espectador requieren ahora algo más que estéticas edificantes de emancipar al espectador y medidas más radicales de emanciparse del espectador en favor del trabajador. La palabra “trabajo” sustituye ya a mediados del siglo XIX a dos mitos estéticos: el genio y el espectador. El entretejido de creación y reflexión en el autor se prolonga en el antiguo espectador que a través de su trabajo es también coautor. De modo que ya no se trata de emancipar al espectador sino de emanciparse de una vez por todas de la figura del “espectador”, neurológicamente una aberración, ya que el cerebro solo comprende y aprecia recreando, trabajando, nunca viendo o mirando.

Una estética del trabajo se puede desarrollar tomando como base dos palabras:

experiencia y experimentación. La experiencia obliga a la estética a reconocer que su teoría debería salir de las prácticas, no al revés; la experimentación es su resultado, es decir, la faceta creativa inherente a moverse en ese territorio entre los diversos usos sociales, prácticas de la estética. La singularidad de la estética en España, al menos hasta ahora, ha sido que ha estado ligada muy estrechamente al ámbito de la creación, ya sea como reflexión creadora o creación reflexiva. Ha sucedido en el campo de la literatura y del arte y ahora quizá no se trata tanto de cambiar de dirección como de ampliar los campos al ámbito de lo audiovisual y de las nuevas tecnologías.

Si la Estética académica es capaz de incorporar los usos sociales de las estéticas, si parafraseando a Terencio nada humano le es ajeno, entonces, puede convertirse en uno de los elementos más importantes de las Nuevas Humanidades, de esas humanidades hacia adelante y no hacia atrás, como recomendaba Ortega y Gasset. Recuperando una palabra cervantina que Eugenio Trías analizó muy bien, los usos sociales de las estéticas son el límite, es decir, la posibilidad de una Estética académica no ensimismada en conceptos o ideas estéticas que no existen sino encarnadas. Para esa tarea, recordando los versos de Machado, “hoy es siempre todavía”.

A watercolor illustration of a jellyfish, rendered in shades of blue and teal. The bell is large and textured, with several long, thin tentacles extending downwards. The style is soft and artistic, with visible brushstrokes and color blending.

LOCENTE

PANORAMA: LA ESTÉTICA EN LA ENCRUCIJADA DEL PRESENTE



Una de las encrucijadas de la estética de Adorno: el arte y la industria de la cultura

A crossroad in Adorno's Aesthetic Theory: the art and culture industry

Luis Merita Blat*

Resumen

El trabajo consiste en la exposición de una de las intersecciones que vertebró la *Teoría estética* de Adorno, consistente en la distinción entre el arte y la industria de la cultura, para lo cual diferencio la heteronomía del arte, remitente a la desartización del arte, de la autonomía del arte. El artículo se compone de las características del arte contemporáneo, de la relación entre el arte y la sociedad, y de la participación del arte de la racionalidad, así como de la naturaleza.

Palabras clave: industria de la cultura, desartización, autonomía del arte, naturaleza, racionalidad.

Abstract

The work consists on a exposition of one of the intersections that provides the backbone of *Aesthetic Theorie* of Adorno, consistent on the distinction between art and culture industry, for what I differentiate heteronomy of art, that points out the *Entkunstung* of art, and the autonomy of art. The paper is composed by the characteristics of contemporary art, the relation between art and society, and the participation of art from rationality and nature.

Keywords: culture industry, *Entkunstung* of art, autonomy of art, nature, rationality.

Introducción

En esta contribución, mi propósito es presentar una de las encrucijadas que vertebró la *Teoría estética* de Adorno. Se trata de una de las claves de bóveda de su respectiva conceptualización, puesto que diferencia lo que es arte de lo que no es arte, que remite a la distinción entre el arte autónomo y el arte heterónimo respecto de la industria cultural. Adorno critica las categorías estéticas en la época de su reproductibilidad técnica, en la medida en que pueden conducir a imposibilitar la diferenciación entre los conceptos válidos para el arte de los artefactos de la industria de la cultura. Comienzo el artículo con la crítica de Adorno a las categorías de Benjamin, puesto que, a partir de dicha crítica, Adorno señala el peligro de la falta de dialecticidad de los conceptos de Benjamin, por cuya carencia éstos pueden verse afectados por los mecanismos de la industria de la cultura. Continuo con la consideración, que no definición, del arte moderno de Adorno, ya que éste no limita rígidamente el concepto de arte, pero sí lo considera dentro de un marco que le ofrezca una esencia. La estética de Adorno es normativa, con lo cual trato de esgrimir las características del arte autónomo. De esta manera, el arte consiste en la naturaleza como contraposición al espíritu, esto es, como un lenguaje no conceptual que contiene conocimiento, cuyo contenido ha sido

* Universitat de València, España. luisme@alumni.uv.es

Artículo recibido: 1 de julio de 2015; aceptado: 21 de octubre de 2015

olvidado y reprimido por el avance del sujeto en la historia. Se trata de una técnica sin dominio, con la cual se despliega institucionalmente una parte de la verdad del despliegue del sujeto histórico. No se trata, por lo tanto, de la razón sacrificial, que fue señalada por Adorno en el “*Excursus I: Odiseo, o mito e Ilustración*” de *Dialéctica de la Ilustración* (Adorno y Horkheimer, 2005: 97 y sgs.), como la encargada de producir el progreso en la historia, sino de la mimesis, potencia estética que permite el desarrollo del arte. Así, diferencio la tradición platónica, criticada en *Teoría estética*, que ubica al arte fuera del conocimiento, de la tradición procedente de Hegel, en la cual se sitúa Adorno, que considera que el arte contiene conocimiento; de manera que podré distinguir, posteriormente, la posición de Hegel, según la cual el arte es la materialización sensible de la idea, de la ubicación de Adorno, para quien el arte es conocimiento que rebasa el concepto, ya que desborda la idea; con lo cual la estética consiste en la conceptualización de aquello que es heterogéneo al concepto. Finalizaré el artículo con la ejemplificación de la autonomía del arte en uno de los artistas clave del desarrollo de la pintura abstracta, Klee.

La desartización del arte

La teoría estética de Adorno se esfuerza por defender un espacio propio para el arte desideologizado. Muchos de los conceptos en *Teoría estética* están jalonados por esta dimensión que nunca pierde su cualidad crítica. Los conceptos de Adorno se pueden comprender a partir de la dualidad autonomía/heteronomía. Aquí reside una de las encrucijadas en las que se encuentra la teoría estética de Adorno: una batalla contra la industria de la cultura, además de contra Heidegger y el idealismo, en cuyo diálogo se fraguan muchos de sus conceptos.

Al menos en dos ocasiones, Adorno se refiere a Benjamin para criticarlo, siempre señalando que, de proseguir con sus conceptos, no se establecería ninguna frontera con respecto a la industria de la cultura; es decir, con los conceptos de Benjamin no es posible distinguir entre arte y no arte. Tras la crítica al irracionalismo artístico referido a Heidegger, Adorno se introduce en una discusión con la teoría de la reproductibilidad de Benjamin, que elige como referencia a la fotografía. Adorno argumenta de qué manera la teoría de la reproductibilidad técnica puede adaptarse a la perfección a los productos de la cultura de masas; en oposición al arte que Adorno delimita, al otorgarle un espacio propio, distintivo de los rasgos de los productos de la cultura de masas. Arte responsable, avanzado, autónomo, son los adjetivos de este tipo de arte, que quiere defender del *pseudo*-arte de la industria de la cultura. El defecto de las categorías de Benjamin consiste en que no permiten distinguir entre la concepción de un arte desideologizado, del abuso de la racionalidad estética para el dominio de las masas (Adorno, 2004: 82).

La crítica a la falta de dialecticidad de la teoría del aura de Benjamin, apunta a su plasticidad respecto de la desartización. Así, “el valor de exposición que tiene que sustituir ahí al valor de culto del aura es una *imago* del proceso de intercambio” (Adorno, 2004: 67). Por una parte, la desartización se puede convertir en lema si la teoría del aura es empleada de manera no dialéctica; puesto que respecto de las mercancías técnicamente reproducidas, el valor de culto es sustituido por el valor de exposición. Por otra parte, las obras que mimeticen esta situación social han de habérselas con la categoría de lo fragmentario, que no es “la de la individualidad contingente: el fragmento es la parte de la totalidad de la obra que se opone a ella” (Adorno, 2004:

67). Se trata de una composición descompuesta, que trabaja con el fragmento, que niega el equilibrio y se convierte en crítica de la idea de su coherencia, de su formación e integración. Al negarse la coherencia, no se contenta ni con la expresión, ni con la construcción; de tal modo que “el contenido de verdad del arte, cuyo *organon* era la integración, se dirige contra el arte, y en este giro tiene sus instantes enfáticos”. Sobre este aspecto volveré posteriormente.

Con estas críticas, Adorno construye conceptos alejados de la lógica de la industria de la cultura. Se describen, con ello, dos trayectorias: entre arte tradicional y arte moderno frente al arte mercantilizado, que convierte a las obras de arte en mercancías. Estas dos tendencias son expuestas en la premisa, según la cual la espiritualización del arte estimuló a quienes se vieron fuera de esta tendencia al arte del consumo, y a otros, quienes repugnaban el *pseudo*-arte, a una espiritualización cada vez más implacable (Adorno, 2004: 26). Desde el punto de vista de la recepción del arte, hay una distinción fundamental respecto de quién contempla y recibe la obra de arte, a saber, el placer producido por la comprensión de la obra, que puede alcanzar la embriaguez, y el disfrute, únicamente subjetivo. El momento de placer es en sí mismo una protesta contra el carácter de mercancía de las obras de arte, ya que desaparece el sujeto individual en la inmersión que realiza para comprender la obra de arte. Esto es la experiencia estética, a partir de la cual se puede decir algo de la obra. La diferencia entre el aficionado al arte y quien comprende el arte se puede observar en que “el burgués desea que el arte sea exuberante y la vida ascética”, mientras que el que comprende el arte preferiría que fuese al revés. La contraposición se sitúa entre la recepción regresiva fomentada por la industria de la cultura, que transforma los productos artísticos en mercancías, dentro de cuya recepción están los conceptos de fetichismo y apropiación, en la cual el receptor espera que la obra de arte le otorgue algo, frente a la sublimación estética, en la que Adorno se sustenta en lo que Hegel llamaba libertad para el objeto (Adorno, 2004: 31). Se trata de un entregarse a la obra, es decir, de un salirse de sí mismo para darse a la obra de arte (Adorno, 2009: 329). Esa es la experiencia espiritual que puede ofrecer el arte. Se trata, por lo tanto, no de un intercambio desigual, el cual se establece entre el sujeto racional que domina a la naturaleza, sino de un intercambio emancipador e igualizante, entre el sujeto mimético y objeto artístico. No hay que perder de vista que la libertad para el objeto artístico consiste en una relación por la cual la obra de arte no se equipara al receptor, sino que éste se equipara a la obra de arte. El individuo se convierte en sujeto, adquiere libertad y autonomía, en la medida en que se exterioriza en la obra de arte y evita sus proyecciones individuales.

Puesto que el arte consiste en la naturaleza oprimida por el proceso histórico de la racionalización, la industria de la cultura produce una deformación de la experiencia de la naturaleza. La sociedad establece los esquemas de percepción fijando qué es la naturaleza; de manera que “con la expansión de la técnica, y más aún en verdad de la totalidad del principio de intercambio, lo bello natural se convierte cada vez más en su función contrastante y queda integrado en lo cosificado, a lo que combatía” (Adorno, 2004: 97) La ideologización de la experiencia de la belleza natural tiene lugar a partir de la industria de la cultura, en la reducción y deformación de la experiencia de la naturaleza. Sin embargo, ante la cosificación, la naturaleza pide silencio. La belleza natural es una alegoría de eso que está más allá de la sociedad burguesa, pero que no se puede presentar como una reconciliación, puesto que, de acuerdo con el pensamiento de Adorno, ésta ocultaría y justificaría el orden social no reconciliado.

El arte, no obstante, consiste en una espiritualización que, mediante el dominio radical de la naturaleza, corrige la dominación de la naturaleza en tanto que subyugación de lo que no es naturaleza. Se trata, en último término, de un lenguaje del sufrimiento (Adorno, 2004: 32), lo cual es uno de los umbrales que diferencia al arte genuino del arte manipulador o ideológico. Sobre este aspecto volveré en dos epígrafes posteriores. Puesto que el mundo ha sido oscurecido por el avance de la idea, la irracionalidad del arte se ha vuelto racional, en la medida en que consiste en mostrar la negatividad del mundo, el compendio de lo reprimido por la cultura establecida (Adorno, 2004: 33). Adorno reconoce la verdad de la irracionalidad del arte, pero no al modo de la industria cultural a la manera regresiva, sino como aquello que no puede subsumirse bajo la categoría de la racionalidad, pero que es, sin embargo, su alteridad, ya que el arte consiste en esencialmente en los impulsos sacrificados al dominio progresivo de la naturaleza y a la racionalidad que avanza con él. Por lo tanto, el arte es la alteridad de la razón y aquello que se resiste frente a ello. No obstante, el arte participa de la racionalidad. En consecuencia, el arte consiste en una racionalidad otra que la racionalidad identificante, mecánico-causal, que se rige más bien por la coherencia del sentido. No es una razón que tienda al sistema, conceptual y unificante, que subsume diferencias y uniformiza los entes, sino que obtiene de la conexión de sentido las diferencias cualitativas de los entes (Adorno, 2009: 62).

De esta manera, tras la crítica a los conceptos de Benjamin, que fácilmente podrían desembocar en una permisividad respecto de los productos de la industria de la cultura, y tras haber diferenciado la recepción del arte y de lo que no es arte, así como el concepto de naturaleza, en su aspecto cosificado o en su experiencia genuinamente estética, continuo la exposición con la consideración sobre el arte.

El arte en su relación con la sociedad

La distinción entre lo que es arte y aquello que se hace pasar por arte es esencial dentro de la estética de Adorno. Para considerar el arte, es fundamental su ubicación con respecto a la sociedad, a propósito de la cual éste ha perdido su función. Adorno lo sitúa histórico y socialmente mediante una de sus más célebres frases: “Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida”, (Adorno, 2004: 9). Se trata de un diagnóstico tan verdadero, como crítico e irónico, que apunta a la situación del arte tras el horizonte abierto de posibilidades por los movimientos revolucionarios a partir de 1910. Los artistas no pudieron disfrutar de la libertad conquistada, ya que colisionó con la falta de libertad en la sociedad. La emancipación completa no trajo consigo la libertad en el arte, en la medida en que en la sociedad persistía una fuerza de dominación creciente. Por una parte, la autonomía del arte es inviable en una sociedad como la actual, pero, por otra parte, es irrevocable, ya que se trata de un logro irrenunciable. Los fracasos en la atribución de una función social al arte, tanto por parte de la industria de la cultura capitalista, como de los planes estatales burocráticos fascista y comunista, son la prueba de que el arte es autónomo o, que al menos, conserva una parte de autonomía irrevocable. La autonomización del arte puede poseer un momento de ceguera, debido a la pérdida de ingenuidad, a la cual le acompaña la pérdida de su finalidad estética, es decir, su ignorancia respecto de los fines, categorías, criterios, valores o tendencias, hacia los cuales el arte se dirige. La situación de pérdida de auto-comprensión del arte sume en la perplejidad a Adorno,

el cual se pregunta, a partir de la comparación con lo que el arte fue en otros tiempos, si, tras su emancipación completa –teniendo en cuenta que su emancipación parcial fue lograda durante la Ilustración–, el arte es, todavía, posible. Se trata, en suma, de preguntarse, desde el punto de vista conceptual, sobre las condiciones de posibilidad del arte, en una sociedad respecto de la cual ha perdido cualquier funcionalidad.

Antaño, el arte fue posible como renuncia a la teología, es decir, como secularización del culto religioso. Por ello, un elemento constitutivo del arte es su carácter necesariamente afirmativo. Pero en el mundo administrado, a Adorno le irrita sobremanera este aspecto constitutivo del arte, ya que dicho destello de reconciliación remueve la “herida misma del arte” (Adorno, 2004:10). Ahora bien, si, por una parte, el arte está originariamente constituido por su carácter afirmativo, por otra parte, le es constitutivo el rechazo de la existencia. El diagnóstico prosigue con la normativización del arte: dado que la realidad ha sido degradada, el carácter afirmativo del arte se ha vuelto imposible de mantener desde el punto de vista crítico. La crítica en términos histórico-sociales sostiene que “el arte tiene que dirigirse contra lo que conforma su propio concepto, con lo cual se vuelve incierto hasta la médula” (Adorno, 2004: 10). En consecuencia, se trata de una posición que desde la teoría y la consciencia de sí mismo, el arte adopta respecto de la sociedad. De esta manera, se puede observar cuáles son las directrices de la investigación estética: primero, el diagnóstico; segundo, la crítica; y en tercer lugar, la normativización respecto del arte. Si ya la pérdida de ingenuidad había dejado al arte en un estado de ceguera que le impedía ver los fines estéticos, la relación dialéctica con el mundo administrado —ante la realidad injusta—, le obliga a despojarse del elemento afirmativo y, con ello, se vuelve todavía más incierto. Por lo tanto, la pérdida de auto-comprensibilidad del arte con respecto a sí mismo se ha convertido en algo no tan obvio, como anunciaba Adorno al principio de su *Teoría estética*; puesto que el arte ha sido puesto en relación con la sociedad y, debido al bosquejo a propósito de su concepto, ha sido justificado, al menos en parte, su derecho a la vida, en una sociedad respecto de la cual es renuente a su funcionalización.

La relación entre el arte y la sociedad es negativa en términos de identidad. En la medida en que quiere la identidad consigo misma, la obra de arte no es idéntica respecto de la sociedad; lo cual es un elemento emancipador, puesto que rechaza su constitución social. De esta manera, la obra de arte en su relación con la sociedad puede concebirse desde un doble punto de vista, a saber, por un lado, la autonomía de la forma y del contenido, y, por otro lado, la heteronomía de la forma y del contenido. En primer lugar, la autonomía de la forma consiste en dos fuerzas enfrentadas: por una parte, se trata de lo no-idéntico, frente a la sociedad que impone, por otra parte, la identidad; esto es, el sujeto social como fuerza que se contrapone a la potencia emanada de las obras. De esta manera, se describe el carácter intrínsecamente negativo de las obras respecto de la sociedad. En segundo lugar, la autonomía del contenido, que consiste en que la obra de arte sea un ser de segunda potencia, lo cual reside en su articulación entre el todo y las partes, que le otorga una lógica de sentido diferente respecto de los objetos empíricos. Debido a su propia constitución, consistente en la articulación de sentido entre el todo y las partes, las obras de arte se distinguen de los sujetos que las producen y de los objetos naturales, así como de los útiles. Se establece entre la forma y el contenido autónomos una dialéctica, ya que, por una parte, formalmente, niegan las determinaciones categoriales de la experiencia, mientras que, por otra parte, materialmente, ocultan “en su propia sustancia algo existente empíricamente”

(Adorno, 2004:14). En consecuencia, hay una mediación entre la forma y contenido, en la medida en que la forma estética es contenido sedimentado.

En tercer lugar, la heteronomía del contenido consiste en que hasta la obra de arte que menos parece comunicar —la más sublime— adopta una postura ante su situación histórica de una manera inconscientemente polémica. Toda obra de arte comunica por su historicidad inmanente, en tanto que dialéctica de naturaleza y dominio, que se inscribe en la dinámica de las obras de arte. Pero las obras de arte no representan como lo hacen los conceptos, sino que, al ser mónadas sin ventanas, representan lo que ellas no son; es decir, representan por su propia dinámica inmanente. La fuerza productiva estética es la misma que la del trabajo útil y tiene la misma teleología; de manera que lo que se puede llamar relaciones productivas estéticas son sedimentos de las fuerzas productivas sociales (Adorno, 2004: 15). De esta manera, las obras de arte representan lo que no es arte, es decir, a la sociedad. En cuarto lugar, la heteronomía de la forma consiste en que “los antagonismos irresueltos de la realidad retornan en las obras de arte como los problemas inmanentes de su forma” (Adorno, 2004: 15). Se debe tener en cuenta esta premisa fundamental para comprender que el momento de la forma es en sí mismo crítico y, por lo tanto, tendente a la emancipación. Así, la constitución de las obras de arte es, en sí misma, una crítica a la cultura, puesto que significa una parte artística no idéntica ante una totalidad social en la que impera la identidad. La tensión interna de las obras representa la tensión de la sociedad. De esta manera, las contraposiciones sociales se manifiestan en la constitución de las obras de arte, con lo cual éstas acogen en su seno la historicidad, tomando posición por su forma ante la sociedad. En consecuencia, se ofrece una dialéctica entre la forma del arte y la sociedad, que viene a ser la tónica general de las relaciones entre contenido y forma, y sociedad y forma, así como entre la autonomía y la heteronomía del contenido y de la forma expuestas, en el modo de la dialecticidad, campo de fuerza relacional constitutivo de la obra de arte y de ésta con la sociedad. Se trata de una concepción dialéctico-materialista del arte, en la que cada una de las contraposiciones es requisito indispensable para la realización de su contraria.

Con la emancipación del arte, el arte logró su independencia respecto de la sociedad, lo cual fue una consecuencia de la consciencia burguesa del arte. Anteriormente, el arte estaba en oposición a la sociedad, pero no era consciente de dicha oposición. La autonomía del arte permite pensar qué nexos heterónomos condicionan al arte, es decir, qué relación establece éste con la sociedad, en términos de compromiso social, político o pedagógico, lo cual sólo fue posible con la liberación de la tutela teológico-religiosa mantenida hasta el Renacimiento. Puesto que es autónomo, el arte puede determinarse heterónomamente con respecto a otros aspectos de la cultura sin ningún tipo de vasallaje (Jimenez, 1997: 211). Pero la industria de la cultura es la contrapartida del plus-valor al que se le incrusta la obra por la consecución de la autonomía, es decir, es uno de sus posibles consecuencias, dado que la autonomía surge con el mercado, así como con el hecho de la firma de las obras de arte por parte de los artistas; lo cual posibilita la mercantilización del arte (Jimenez, 1997, 44). En consecuencia, la autonomía posibilita, por una parte, la emancipación de la forma y del contenido de las obras de arte, de manera que la calidad de su valor de uso aumenta; pero también, por otra parte, la reducción de la obra de arte a su valor de cambio, con lo cual su valor de uso se ve reducido a su valor en el mercado. Hasta la época burguesa, no había sido posible un arte conscientemente opuesto a la sociedad, mientras que, paradójicamente,

la sociedad burguesa ha integrado al arte de una manera incomparablemente mayor en relación a otras sociedades. El arte no es social, ni por su modo de producción, en el cual se concentra en cada caso la dialéctica de las fuerzas y de las relaciones productivas, ni por el origen social de su contenido; más bien, el arte es social justamente por su contraposición respecto de la sociedad (Adorno, 2004: 298). Al cristalizar como una institución autónoma, en vez de complacer a otras instituciones sociales y de acreditarse como socialmente útil, el arte critica a la sociedad mediante su existencia. Se trata de que el arte sea una institución que no se subordine a otras esferas sociales; de manera que, aun estando inevitablemente bajo el principio de la mercancía, conserve para sí mismo el carácter crítico. Su falta de función se convierte, por lo tanto, en su función; en un mundo desencantado, las obras encantan por su desencantamiento funcional. Por consiguiente, las obras de arte poseen una forma y un modo de relacionarse con los demás objetos no desfigurada por la lógica del intercambio. En esto consiste su carácter intrínsecamente emancipador, que están más allá de la lógica instrumental.

Las características del arte contemporáneo

Después de haber deslindado lo que queda fuera del concepto de arte, y la relación entre el arte y la sociedad, continuo el trabajo explorando las cualidades que caracterizan al arte autónomo. Una de las propiedades del arte, que constituye un umbral entre lo que es arte y lo que se hace pasar por el arte, consiste en que, por una parte, el arte es el lenguaje del sufrimiento, a propósito del cual el concepto es silente, ya que lo conceptual no es capaz de apresar las cualidades vividas, cualitativas, de los individuos, mientras que los artefactos industriales pretenden ofrecer una felicidad instantánea y anodina. Frente a la industria de la cultura, el arte es la concreción de la verdad, y muestra la negatividad de la sociedad, es decir, lo oculto por la cultura. Al respecto, Brecht es un artista que permite ilustrar la concepción del arte, en tanto que desencadenante de procesos de pensamiento. Pero es Beckett quien, además de producir pensamiento, muestra la verdad de la sociedad mediante las técnicas del enmudecimiento y de la minimización de los recursos, criticando radicalmente a la sociedad, siendo consciente de la tarea que ha de realizar el arte. Así, se dirime la posición del arte auténtico ante una objetividad entenebrecida. Ser lenguaje de sufrimiento es uno de los umbrales del arte genuino respecto del arte manipulador o ideológico. Pues al concepto le es ajeno el sufrimiento. Por lo tanto, en tanto que opuesto al concepto, el arte, puede constituirse como experiencia de la expresión del sufrimiento.

La segunda de las cualidades del arte es el encantamiento que proporcionan dentro de un mundo desencantado a causa de la preponderancia de la lógica de la mercancía. Al existir, las obras de arte postulan la existencia de algo no existente y entran por ello en conflicto con su no existencia real. En su relación con la cosificación y a la relación mantenida con el mundo desencantado, la tecnología desempeña un rol crucial, ya que se trata del aspecto dominador que también se ejecuta en el arte. La técnica no es una adaptación a la época en la que la mayor parte de los objetos están tecnificados, ni tampoco a la correspondiente destreza en la subjetividad artística, sino que, según Adorno, los objetos artísticos, en el grado de desarrollo actual, necesitan de la técnica para su organización; se trata de cómo hay que configurar las obras de manera que sean vinculantes. En este sentido, las obras de arte buscan el lenguaje de la cosificación mediante la tecnificación de su organización interna. Adorno ejemplifica este despliegue tecnológico del arte autónomo en la figura de Klee, quien elaboró sus

esfuerzos en la muy tecnológica Bauhaus (Adorno, 2004: 84) (Klee, 2007).

La tercera de las características del arte moderno, que ha impregnado gran parte de la producción de los artistas, desde Baudelaire, en la poesía, en adelante, es la novedad (Baudelaire, 2007). Se trata de la manera mediante la cual la mimesis, el comportamiento estético de los artistas, reacciona ante la abstracción creciente de la sociedad. La novedad en el arte se desvincula de los cánones tradicionales y se aventura en la abstracción artística, como reacción ante un mundo que se ha vuelto abstracto. Mediante el carácter abstracto de la obra de arte, ésta asimila la objetividad alienante, resultado de la irrupción de la mercancía en la sociedad. La novedad, de esta manera, es una categoría objetiva, impuesta por la cosa para liberarse de los mecanismos que subordinan al arte a otras instancias sociales. Convirtiéndose mediante sus propias técnicas en aquello a lo que critica y se enfrenta, logra el arte su autonomía. Cuanto más mimetiza los mecanismos heteronomizantes, más autónoma la obra de arte se vuelve. La novedad, así, se identifica con lo no-idéntico, que escapa a la reducción abstracta del mundo. En reflejando la negatividad de la sociedad, la imagen de la naturaleza es expulsada del arte, si bien aspira a ella, en la medida en que se convierte en el lenguaje de la verdad de la sociedad.

Toda disonancia es una parte del recuerdo del sufrimiento al que la dominación de la naturaleza —en realidad, finalmente, una sociedad dominante— expone a la naturaleza, y sólo en la forma de este sufrimiento, sólo en la forma del anhelo —y disonancia es siempre, esencialmente, anhelo y sufrimiento—, sólo en esta forma, encuentra al fin su voz la naturaleza reprimida (Adorno, 2009: 137).

Naturaleza reprimida es lo no-idéntico, o también lo cosificado y alienado, de lo cual el arte moderno es mimesis (Adorno, 2004: 39); de manera que la experiencia poética se convierte, ella misma, en crítica para con la sociedad. En Baudelaire se puede apreciar claramente cómo la obra de arte asimila la lógica de la mercancía. No obstante, el peligro que representa la categoría de la novedad es mitificarla, de manera que se vuelva tan recurrente como la característica de lo siempre igual que Adorno atribuye al arte de la industria de la cultura. Adorno detecta al respecto una dialéctica entre lo nuevo y lo viejo, la cual solamente puede ser resuelta por los artistas que conducen su producción artística desde la racionalidad estética; esto explica que haga falta audacia para la consecución de la novedad en el arte. Como ejemplo de la mitologización de la novedad se halla el agotamiento de las vanguardias que persiguieron la novedad por sí misma. Por lo tanto, lo nuevo es reflejo de la cosificación social, por cuya captación artística, el arte moderno alcanza, paradójicamente, su autonomía; así, identificándose con lo no-idéntico de la identidad social, logra ser lo no idéntico. De esta manera, la lógica de la mercancía es criticada por el arte debido a su asimilación; con lo cual la novedad, baluarte del arte moderno, es una categoría objetiva, en cuya ceguera, sin embargo, puede acabar siendo convertida en cosa, y perder sus cualidades críticas.

La verdad en términos materiales es constitutiva del arte, lo cual remite a la interpretación de las obras de arte, que en sus logros más avanzados, ha de habérselas con el absurdo de éstas; respecto de las cuales la teoría intenta captar lo que deliberadamente trata de escapar a la conceptualización. Un ejemplo es el “Intento de comprender *Fin de partida*”, en el cual se trata de “reconstruir concretamente la coherencia de sentido de lo que carece de él” (Adorno, 2003: 272). En términos objetivos, la constitución de la obra de arte entra en una paradoja, puesto que, por una parte, necesita producir su contenido de verdad pero, por otra parte, es intrínsecamente insuficiente; de ahí que

sea menester la tarea de la interpretación por parte de la estética. Se trata de un espacio vacío, dentro de una zona de indeterminación entre lo inalcanzable del contenido de verdad y lo finalmente realizado por parte de la teorización artística; de lo cual se deduce el carácter inherentemente enigmático de las obras de arte. Qué resulta de este esfuerzo teórico es el contenido de verdad, el cual no son los datos, ni tampoco las relaciones formales del arte. Adorno, asimismo, niega que sea la materialización sensible de la idea, como si la idea pudiera reducir o abarcar el contenido del arte. De lo contrario, el arte no diría algo diferente de lo que dice la filosofía, con lo cual no sería plenamente autónomo, y la teoría del arte enunciaría tautologías en relación a las ideas filosóficas. La verdad del arte está más allá del alcance de la idea; son, en sí mismas, la idea y la artísticidad, esferas inconmensurables, es decir, inagotables mutuamente. La ubicación del contenido de verdad se halla entre lo material y lo espiritual, es decir, emerge de los materiales artísticos, pero sin agotarse en ellos, remite a contenidos intelectuales; se ubica más allá de la idea, pero conceptualizable, ya que la verdad ha de poder ser predicada y contener un valor conceptual. Se trata de la vinculación del arte con la historia y con su contenido social. Si, por una parte, la desartización del arte señala la falsedad de las obras de arte de la industria de la cultura, la verdad del arte más avanzado consiste en la aparición negativa de la utopía. Su adecuación al valor de verdad consiste en la correspondencia de la obra de arte a las posibilidades ofrecidas por el desarrollo del espíritu objetivo y las promesas de reconciliación que podrían haber ocurrido. En el mundo administrado, la verdad de las obras de arte consiste en una correspondencia negativa, que refleja la desproporción entre la posibilidad, por un lado, y la realidad, por otro lado, de la sociedad humana; o, lo que es lo mismo, el grado de desarrollo efectivo del concepto de humanidad en su relación con las posibilidades abiertas por las fuerzas productivas. La aparición negativa de la utopía explica la preferencia en el arte moderno por lo deslucido o lo feo, lo siniestro o grotesco, lo absurdo o lo obscuro. Se trata del arte espiritualizado, que niega la dicha de ese colorido que la realidad niega a los seres humanos, así como el que refleja la negatividad de la sociedad.

La espiritualización es una de las características más importantes del arte moderno: se trata de la tensión entre la no representación de la reconciliación y la mimesis respecto de lo negativo en la sociedad; tensión que cristaliza, de este modo, en una imagen de la sociedad portadora de verdad (Adorno, 2004: 128). La espiritualización del arte es un proceso en el que el arte renuncia a la idea, como puede comprobarse en la praxis poética de Beckett (Beckett, 2004). La espiritualización del arte puede explicar de qué manera el arte se convirtió en lo que nunca había sido artístico, en objetos útiles, puesto que la tendencia de que todo se convierta en forma, intrínseca a la espiritualización, tiende a anular la tensión entre el arte y el no arte. En la medida en que la teoría de lo sublime de Kant explora lo incomprensible de la naturaleza, anticipa la creciente formalización del arte espiritualizado, componente de la autonomía del arte (Kant, 2014: 185). La tesis sobre la espiritualización del arte, además de significar una idea distinta de la autonomía en comparación con Kant y con Hegel, representa, asimismo, la negación de la muerte del arte en los términos en los que Hegel la expuso, prosiguiendo con la idea de la irrecuperabilidad del gran arte de una época determinada. Dicho proceso puede observarse en el serialismo musical de Schönberg, en el teatro de Beckett y en la poesía de Celan, en el abstraccionismo pictórico, en el constructivismo arquitectónico, así como en el modernismo en la novela. En estas corrientes artísticas, la espiritualización

se manifiesta, al dejar de ser el arte un despliegue de la idea, para constituirse a partir de la crítica a la sociedad y el compromiso político. “El arte moderno es tan abstracto como han llegado a serlo en verdad las relaciones entre los seres humanos” (Adorno, 2004: 49). El creciente abstraccionismo producido por la espiritualización del arte critica el vaciamiento del sujeto. “Lo gastado y dañado de ese mundo de imágenes es la impronta, el negativo del mundo administrado”; “en este sentido”, añade Adorno, “Beckett, es realista” (Adorno, 2004: 49). Por su parte, sostiene P. Klee, señalando la razón de ser del abstraccionismo: “Cuanto más horrible el mundo (justo como hoy), tanto más abstracto el arte” (Klee, 2007: 34). De esta manera, los artistas y los teóricos del arte comprenden los cambios acaecidos en el arte durante las primeras décadas del siglo veinte que dieron pábulo a la contemporaneidad artística.

La politización del arte es otra de las características principales del arte autónomo, la cual se sitúa, según Adorno, entre el arte por el arte, que niega su relación con la realidad, y el arte explícitamente politizado, que niega la necesaria separación del arte respecto de la realidad. El compromiso es el momento de la praxis objetiva que se convierte en intención subjetiva debido a la reflexión crítica. Se trata de un grado de reflexión superior a la tendencia, que presupone su espiritualización, ya que “el rasgo reflexivo y crítico de la espiritualización agudiza no sólo formalmente la relación del arte con su contenido” (Adorno, 2004: 325). El compromiso político es fruto del anhelo y de la voluntad de que las cosas sean de otra manera. Adorno ejemplifica mediante tres niveles el compromiso de tres artistas (Adorno, 2003: 393). El primero, el de Sartre, quien, por una parte es alabado por sus tramas sólidas, sus personajes sustancialmente concebidos, pero criticado por sus frases que pueden convertirse fácilmente en eslóganes proclives a la industria de la cultura. Aquello que puede ser cosificado en un mensaje es criticado por Adorno por su proximidad con la forma de los productos culturales industrializados. Brecht, por su parte, elevó en su poesía dramática didáctica al personaje más allá de la tradición teatral mediante la poética del distanciamiento. Con el propósito de introducir en escena las contraposiciones sociales, el efecto de distanciamiento se convirtió en un mecanismo productor de significado mucho más abierto que las técnicas compositivas de Sartre. Sin embargo, Adorno critica a Brecht por hallarse en la creencia de una verdad ideológica, lo cual aproximó a sus obras al teatro de tesis, que lo acercaba a un formato fácilmente cosificable. Es el arte de Beckett el que representa un mayor nivel de compromiso político para Adorno, ya que es quien habla sobre la dimisión del sujeto, sobre las catástrofes ocurridas en Europa, y el que, con las técnicas más avanzadas, explora el ocaso de la subjetividad europea. Beckett expresa el estado objetivo de la consciencia, al ser la negatividad del sujeto una figura de la verdadera objetividad, que se expone en una configuración radicalmente subjetiva, como es su propia praxis artística (Adorno, 2004: 329). *Esperando a Godot* es, según Adorno, la tematización de la dominación de la humanidad por sí misma en una época en la que no sería necesaria (Beckett, 2012). *Fin de partida*, por su parte, es la expresión del absurdo en que se ha convertido la existencia (Beckett, 2013). Con la destitución de los elementos constitutivos de la dramaturgia, se evidencia la ausencia de sentido, en la cual los personajes son la imagen del último hombre (Nietzsche, 2007: 41), expresando la liquidación del sujeto después de las catástrofes europeas (Adorno, 2003: 275).

Las obras de arte son finalidades sin fin, ya que han abandonado la relación fin-medios. El “sin fin” es la carencia de concepto, con lo cual su finalidad les llega desde

la historia. La paradoja estriba en que las obras, de manera creciente, son el resultado de la organización en tanto que nexos de sentido, al responder con la renuncia a la idea de nexo de sentido; lo cual procede de la auto-reflexión del artista, del sinsentido de la historia y del mundo contemporáneo, que es transmitido al carácter absurdo de las obras. “Las obras de Beckett son absurdas, no por la ausencia de sentido, sino en tanto que discusión sobre el sentido. Desenvuelven la historia del sentido” (Adorno, 2004: 207). De manera que “la obra que niega coherentemente el sentido está obligada, por esa coherencia, a la misma densidad y unidad que en otros tiempos el sentido tenía que hacer presente” (Adorno, 2004: 207). El nexo de sentido de las obras se convierte en la ausencia de nexo de sentido; de manera que el arte contemporáneo entra en conflicto con la definición de arte, al estar, no solamente fuera del circuito de la utilidad, sino al constituirse, en tanto que nexo de sentido, como problematización del nexo de sentido.

En definitiva, las características del arte contemporáneo son: ser el lenguaje del sufrimiento, el encantamiento que provocan dentro de un mundo desencantado por la lógica de la mercancía, la novedad, el contenido de verdad, la espiritualización, el compromiso político, y ser finalidad sin fin en tanto que nexo de sentido que polemizan con el sentido. Son cualidades diametralmente opuestas a las que caracterizan a los pseudo-artificios de la industria de la cultura, que afirman la sociedad establecida, anudándose a la lógica de la mercancía mediante una recepción basada en los estímulos psicológicos provocados desde las grandes productoras, carecen de compromiso político, son repeticiones de un formato preestablecido que gusta a la mayoría, y poseen la finalidad de extenderse socialmente a partir de la lógica de la distribución de las mercancías artísticas. En consecuencia, la verdadera obra de arte consiste en aquella que mimetiza la cosificación, que expresa los efectos negativos de la razón en la historia; la voz de lo oprimido y dominado en la naturaleza por los procesos de racionalización. Así, se muestra el alcance de lo que, al inicio, apuntábamos como la encrucijada contra la cual se enfrenta la teoría del arte de Adorno: la industria de la cultura y, como trasfondo, la alienación de la modernidad, es decir, la imposibilidad de ser la cultura aquello que podría ser, teniendo en cuenta el nivel de desarrollo de las fuerzas productivas, en la que yace a causa de los procesos de racionalización, cuya sombra son los procesos de cosificación.

El arte: naturaleza y racionalidad

En términos teóricos, el arte no procede de la razón sacrificial o instrumental, ni tampoco es producto del entendimiento, que remite a las facultades del conocimiento, sino que resulta de la mimesis o de la racionalidad estética, que, por una parte, participa de la racionalidad y, por otra parte, participa de la naturaleza. La racionalidad sacrificial es aquella que ha posibilitado la unificación del sujeto y que, para ello, ha cortado los lazos con la naturaleza; para lo cual ha reducido el espacio y el tiempo a cantidades mensurables para su posterior instrumentalización. (Adorno y Horkheimer, 2005: 101). Se trata de una potencia que lucha en favor del dominio de la naturaleza. El arte, sin embargo, aunque también participa de la técnica y de la dominación sobre los materiales con los que trabaja, no participa de la dominación de la naturaleza, sino que precisamente hace hablar a la naturaleza que ha sido dominada durante la marcha del sujeto movido por la razón.

Entre la racionalidad y la mimesis se establece una relación dialéctica. Por una parte, el arte es el refugio del comportamiento mimético, en el sentido de ser aquella

facultad que fue vencida por la racionalidad, pero, por otra parte, en el arte hay crítica a la racionalidad, puesto que reacciona contra la irracionalidad del mundo administrado. “Esta irracionalidad la esconde y la niega la sociedad capitalista, y contra ella el arte representa la verdad en dos sentidos: mantiene la imagen de su fin, sepultada por la racionalidad, y convence a lo existente de su irracionalidad” (Adorno, 2004: 78). De esta manera, el arte participa del proceso de desencantamiento del mundo, esto es, de los procesos de racionalización, lo cual se comprueba en la preponderancia en el arte contemporáneo de la técnica. Dicha afinidad con lo conceptual convierte al arte en una figura del conocimiento. Lo racional en la obra de arte es el momento unificador y organizador, no sin relación con la racionalidad que impera fuera, pero sin copiar su orden categorial. Ahora bien, la técnica es movilizada por el arte en una dirección totalmente diferente de la dominación. A lo que reacciona el comportamiento mimético es a la finalidad del conocimiento, que tiende a la autoconservación. De alguna manera, “el arte completa el conocimiento con lo que éste excluye” (Adorno, 2004: 79).

El conocimiento proporcionado por el arte es crítico con respecto a la racionalidad. Sin embargo, siendo una crítica del dominio total de la razón, no puede ser racional de acuerdo con las normas del pensamiento discursivo. El concepto de naturaleza desempeña un rol central en el arte, puesto que, a diferencia de Hegel, quien consideraba la belleza artística como una superación de la belleza natural y no concebía relación entre éstas, Adorno piensa que la belleza artística y natural están conectadas, lo cual puede comprobarse en la experiencia de la belleza natural. Se trata de una experiencia basada en imágenes, en la que hay un abandono de los fines tendentes a la autoconservación: la naturaleza no es observada como material de trabajo o sustrato de la ciencia, sino que es contemplada estéticamente. La conexión entre la belleza artística y la natural no estriba en la identidad entre el arte y la naturaleza, como pensó el idealismo alemán, sino en que el arte quiere cumplir la promesa de la naturaleza (Adorno, 2004: 93). Esta promesa se expresa en lenguaje no conceptual, no firmemente significativo, y capta lo que la humanidad olvida por su potencia destructiva por la técnica dirigida por la dominación capitalista. La relación entre la belleza natural y la belleza artística es importante, puesto que la belleza artística es una promesa, en la medida en que acoge en su seno un aspecto esencial de la belleza natural, a saber, ser el lenguaje no deformado por la razón, semejante a lo que el arte, en su desarrollo contemporáneo, ha logrado.

El lenguaje no conceptual del arte consiste en decir aquello que el concepto no puede decir. El arte no imita a la naturaleza, sino a la belleza natural en sí misma (Adorno, 2004: 102). El objeto de la belleza natural es lo indeterminable negativo, es decir, aquello que solamente el arte puede decir, que lo dice en la forma del carácter enigmático del arte (Adorno, 2004: 103) Pues en el arte se objetiva y se da duración a lo que se escurre, a lo no fijable, ni determinable. Es concepto, pero no a la manera de la lógica discursiva. ¿Qué quiere decir que el arte representa a la belleza natural? En la medida en que la belleza natural es la huella de lo no-idéntico en las cosas bajo el hechizo de la identidad universal, se trata de que el arte representa a lo no-idéntico. Mientras el hechizo de la identidad impera, lo no-idéntico no existe sino negativamente: como negación de la identidad dominante. De ahí la negatividad socialmente necesaria de lo no-idéntico. El poder ser de otra manera, el campo abierto de posibilidades que ofrece la no identidad de la belleza natural, implica la promesa del

arte; señala también la insuficiencia del fenómeno artístico, que fracasa al equipararse a la belleza natural. Pero la promesa del arte comparte con la belleza natural la cualidad, sí, de la debilidad ante el imperio de la identidad, si bien, también, la cualidad de ser inextinguible (Adorno, 2004: 103). Ante la sociedad en la que rige la comunicación, sumisión del lenguaje a la utilidad mediante la cual se sitúa éste a la altura de las mercancías, el arte participa del silencio; mutismo de la belleza natural que se expresa en el nexo de sentido, copia del silencio, con el cual están estructuradas las obras de arte. Silencio y nexo de sentido apuntan negativamente a la reconciliación dentro de una sociedad cuyas contraposiciones sociales no están conciliadas.

Que el arte imite a la belleza natural no significa que las obras de arte sean imitaciones de la realidad, sino más bien apariciones de algo que no existe. Adorno construye un concepto de arte alejado de la tradición platónica, para la cual éste sería una imitación imperfecta de la realidad, fuera del marco del conocimiento verdadero considerado como simulacro o copia de la copia. Frente a ello, Adorno considera al arte como aparición. Así, levantarse el telón, por ejemplo, en el caso de la obra de teatro *Fin de partida*, sería el instante de la expectativa de la aparición. Se trata de la elaboración a partir de elementos dispersos de lo existente de constelaciones de una sociedad emancipada, futura: de la promesa de la reconciliación de las contraposiciones sociales. La aparición es el modelo de la representación de la obra de arte. Las obras de arte pueden ser consideradas como escritura que se enciende y desaparece, pero que no se pueden leer en cuanto a su significado. “Las obras de arte se separan de lo existente defectuoso no mediante una perfección superior, sino (como los fuegos artificiales) actualizándose al irradiar una aparición expresiva” (Adorno, 2004: 114). Se trata de la última huella de la antigua magia que todavía aguarda en el arte después de la secularización, a partir de la cual prometen una síntesis de las contraposiciones sociales. Así, el arte se asemeja al pensamiento significativo, al realizar una síntesis, al cual, sin embargo, se enfrenta por su propia aparición, en cuanto a sus fines.

De esta manera, preguntar por la esencia del arte es equivalente a preguntar por algo que no existe, que se presenta como si existiera. “El arte promete lo que no es y anuncia objetiva y torpemente la pretensión de que, como eso aparece, también tiene que ser posible” (Adorno, 2004: 115). La dimensión socialmente utópica es uno de los baluartes de la estética de Adorno. El arte es el anhelo por otra sociedad. Por el contrario, al reducir al arte a simbolización material de lo inteligible, el idealismo no pudo mantener la dimensión de promesa que el arte posee de manera indudable. Pues lo que aparece no es intercambiable y, al estar fuera de la lógica de la mercancía, promete una sociedad sin dicha lógica. Sin embargo, “el arte, imagen de lo intercambiable, se convierte en ideología cuando sugiere que en el mundo no todo es intercambiable” (Adorno, 2004: 116). Así, lo no existente se lo proporcionan los fragmentos de lo existente que las obras de arte reúnen en la aparición. El arte es promesa de la posibilidad que representa la aparición, de una Ilustración reconciliada con la naturaleza. Sin embargo, nada garantiza que el arte cumpla su promesa objetiva, con lo cual la teoría del arte debe ser hoy crítica *al arte*.

De esta manera, Adorno modifica la concepción del arte en tanto que copia, de tradición platónica, que sustrae la dimensión de conocimiento al arte, por el modelo de la aparición, en que el arte contiene conocimiento, al que le va ligada la esfera de la promesa de la posibilidad de la reconciliación de las contraposiciones sociales. Aparición, además, que expresa lo que la Ilustración no quiere considerar,

a saber, el horror ante la naturaleza, que posibilita la marcha incesante del sujeto en la historia. En esta modificación sustancial del concepto de arte, estaría Hegel del lado de Adorno, frente a Platón y a los positivistas, que son emparentados (Adorno, 2004: 117). Consecuente con esta posición, la mentira del arte no es simulacro de la verdad, sino que es la verdad misma, ante la cual no quiere enfrentarse el proceso de racionalización. La resignificación del concepto de arte es sustancial, puesto que no se trata de simulación, sino de aparición; no simulación de la apariencias, copias éstas de las ideas, sino aparición de la verdad que reprime y que domina la racionalización en su historia. No solamente alejado de la tradición platónica, sino que se diferencia, con el concepto de aparición, de la concepción del arte de Hegel, según la cual el contenido espiritual es idéntico al contenido de verdad del arte. Pues el momento de la aparición rompe con el idealismo. Así, por una parte, recoge la idea de que el arte es la simbolización sensible del concepto, puesto que puede ser cosificada la obra de arte en tanto que es captado inteligiblemente su contenido espiritual; mas, hay un momento que sobrepasa la dimensión espiritual de la obra de arte, consistente en la aparición, irreductible al contenido espiritual.

En tanto que aparición, y no en tanto que copia, las obras de arte son imágenes. El desencantamiento de la sociedad es la manera mediante la cual la Ilustración se ha liberado del horror. Pues el horror era producido por la naturaleza. Si a la naturaleza le son sustraídas las cualidades mediante el desencantamiento del mundo y su reducción a lo cuantitativo, la naturaleza pierde la posibilidad de suscitar horror. Sin embargo, constata Adorno que dicho horror se “reproduce permanentemente” en el antagonismo entre sujeto y objeto. “A las obras de arte les corresponde captar en lo particular lo general que dicta el nexo de lo existente y es ocultado por lo existente, pero no esconder mediante la especificación de lo existente la generalidad dominante del mundo administrado” (Adorno, 2004: 117). Y añade: “Mediante su relación con lo que en la constitución de la realidad no es accesible directamente a la conceptualización discursiva y empero es objetivo, el arte se mantiene fiel a la Ilustración” (Adorno, 2004: 117). Las obras de arte participan de la Ilustración, al ser un despliegue de la verdad, no en la medida en que expresan el ideal y la armonía, sino lo contradictorio y lo disonante, esto es, el horror producido por el antagonismo irresuelto entre el sujeto y el objeto en la sociedad. El arte se convierte en consciencia de lo que desaparece por la Ilustración; de manera que “el arte es la verdad sobre la sociedad, en la medida en que sus productos auténticos salen fuera de la irracionalidad de la constitución racional del mundo” (Adorno, 2004: 118). Así, la denuncia y la anticipación están sincopadas en él. “Si la aparición es lo resplandeciente, lo que nos estremece, la imagen es el intento paradójico de conjurar esto fugacísimo” (Adorno, 2004: 118). En esto estriba la diferencia entre imagen y la aparición. En consecuencia, las obras de arte producen imágenes fundamentales que están más allá de las mismas obras: produciendo imágenes, entra dentro de la sustancia social, y de esta manera, el arte conecta con la experiencia. La sociedad, la determinante de la experiencia, constituye a las obras como su verdadero sujeto (Adorno, 2004: 120). De esta manera, se establece una relación dialéctica renovada en cada nivel estético entre la ficción de la imagen y la realidad del contenido histórico, en la cual la racionalidad y la naturaleza se conciertan para dar lugar al arte.

Finalizo el trabajo citando a Jürgen Gläser, uno de los estudiosos de P. Klee, que comenta la revolución artística que significó el abstraccionismo y la obra de éste,

a fin de relacionar la autonomía del arte con el desafío que ésta supone para la teoría estética:

“Klee, pues, entendía la abstracción como una exigencia que se plantea al artista al realizar el cuadro, no como una característica del mensaje que el cuadro contiene. Él exigía una aplicación abstracta, esto es, no adulterada por coerciones externas de los medios pictóricos, y reclamaba la autonomía en éstos. En opinión de Klee, el hecho de que colores y formas sean después objeto de un número en principio infinito de interpretaciones, de acuerdo con las asociaciones provocadas en la mente del espectador, no pone en entredicho, sino más bien justifica la exigencia de aplicar de un modo «puro» los medios pictóricos” (Partsch, 2007: 27).

Por lo tanto, se trata de justificar el desarrollo de la mimesis que produce la autonomía del arte, a pesar de las múltiples interpretaciones que de la obra puedan resultar, por la exigencia del despliegue de la técnica y del capital en el mundo que cada vez vuelve a la sociedad más abstracta, y por la participación del arte en la racionalidad, cuya tecnificación ofrece medios cada vez más avanzados, que lo conducen a la utilización de materiales, los cuales abandonan su carácter figurado, para concentrarse en la descomposición de la composición tradicional, adentrándose en los cauces que previamente hemos señalado, y que tanto el serialismo, abstraccionismo y constructivismo, son testimonios de este despliegue artístico; corrientes que describen el despliegue de la autonomía en el arte, respecto de la cual he tratado de exponer los conceptos que la diferencian de la industria de la cultura, mostrando una de las encrucijadas de la *Teoría estética de Adorno*.

Bibliografía

- Adorno, Th. W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2003.
- Adorno, Th. W., *Estética. (1958/1959)*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009, trad.: Silvia Schwarzböck.
- Adorno, Th. W., *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003; trad.: Alfredo Brotons Muñoz.
- Adorno, Th. W., *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004; trad.: Jorge Navarro Pérez.
- Adorno, Th. W., y Horkheimer, M., *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2005; trad.: Juan José Sánchez.
- Baudelaire, Ch., *Les fleurs du mal*, Chêne, Editions du Chêne-Hachette Livre, 2007.
- Beckett, S., *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 2012.
- Beckett, S., *Fin de partie*, Paris, Minuit, 2013.
- Hegel, G. W. F., *Estética*, Buenos Aires, Losada, 2008, trad.: Hermenegildo Giner de los Ríos.
- Jimenez, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique*, Paris, Gallimard, 1997.
- Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2014.
- Marx, K., *El capital, Libro I – Tomo I*, Madrid, Akal, 2012, trad.: Vicente Romano García.
- Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 2007.
- Partsch, S., *Klee*, Köln, Taschen, 2007.
- Sigg, P., *Beckett. Guía crítica de la poesía de Samuel Beckett (1929-1989)*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Arte, producción cultural y acción política: Castoriadis y una consideración integral, democrática y anti-formalista de nuestras capacidades humanas

Cultural production, art and political praxis: Castoriadis and an integral and democratic consideration of our human capacities from poststructuralism

Ana Contursi*

Resumen

El presente artículo constituye una introducción al original pensamiento del filósofo griego Cornelius Castoriadis. La articulación en sus planteos de elementos de la filosofía clásica, la teoría política y un psicoanálisis de corte antropológico nos ofrece una concepción integral de lo humano que permite vislumbrar la vida en sociedad y el desarrollo cultural como los sitios para el desenvolvimiento de su autonomía. Con Castoriadis, las relaciones entre praxis política y creación cultural son estrechas e indisolubles, consideración que nos aleja de miradas esquemáticas y jerarquizantes que restan valor a ciertas prácticas, como las del arte, y ponderan otras, como una política escindida de la vida cotidiana. Y desde aquí se nos permite asistir a la restitución de capacidades compartidas para el ejercicio pleno de nuestra autonomía en democracia.

Palabras clave: creación, institución del sentido, transformación social, desarrollo cultural, praxis política.

Abstract

This article is an introduction to the original thought of the Greek philosopher Cornelius Castoriadis. The articulation in their approaches to elements of classical philosophy, political theory and anthropological psychoanalysis court offers a comprehensive conception of the human that offers a glimpse of life in society and cultural development as the sites for the development of their autonomy. With Castoriadis, relations between political practice and cultural creation are narrow and inseparable, considering that distances us from schematic and looks hierarchizing detract from certain practices, such as art, and pondering other, as a political split of everyday life. And from here we are allowed to attend the shared capabilities restitution for the full exercise of our autonomy in democracy.

Keywords: creation, institution of sense, social transformation, cultural development, political praxis.

Introducción

Las encrucijadas en que el pensamiento estructuralista ha dejado a los sujetos en la contemporaneidad, desde un punto de vista teórico, son redes estructurales resquebrajadas, resquebrajables. La mirada hacia el funcionamiento social como “orden” es por demás sugestiva e indica quizás la punta de una serie de presupuestos que poco deja lugar a la posibilidad de transformación del *statu quo*. Los discursos sobre la dialéctica de la dominación y el poder, la hegemonía y la subalternidad, constituyen a veces brillantes descripciones y explicaciones de la vida social y de sus

* Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata, Argentina. ana_contursi@yahoo.com.ar
 Artículo recibido: 25 de junio de 2015; aceptado: 10 de septiembre de 2015

desarrollos históricos y han impulsado luchas valiosas en los últimos dos siglos; sin embargo, la conformación clásica de esos discursos sobre el sustrato de la perspectiva marxista-materialista ha implicado muchas veces la visualización del “orden social” como un sistema cuya lógica escapa a la capacidad de acción de los sujetos y, desde allí, la sociedad es asumida como una estructura viva que emana determinaciones sin fin de manera espontánea de acuerdo a las condiciones materiales o simbólicas de los sujetos que la conforman. Es en este marco de apreciaciones que aparece relevante y potente otra mirada, una perspectiva cuya voluntad es vislumbrar una fuga en la estructura irremediable. Las reflexiones de Cornelius Castoriadis acerca de la capacidad de *creación* como elemento central de las potencialidades antropológicas para la construcción de mundos; la ponderación de la *institución de sentido* como base sobre la que se configuran y se encarnan las instituciones sociales y las condiciones materiales del desarrollo cultural; y las correlaciones, los puntos en común, entre la creación cultural y la praxis política cuando se las considera como sitios neurálgicos de deliberación y elección de modos y formas de vida. El énfasis que el discurso sociológico, informado por perspectivas filosóficas de corte “materialista”, ha puesto en los fenómenos de sujeción, reproducción y determinación de la vida de los sujetos, es desplazado aquí por la reivindicación de la capacidad humana de transformación a partir del ejercicio de la autonomía, y por la restitución del poder social a la esfera de la producción cultural que, al vincularse siempre con la circulación y la activación de valores y creencias que guían la praxis vital, se inserta en el corazón de la *polis* y los destinos de sus protagonistas, nosotros, los seres humanos.

Postmaterialismo, postidealismo: la lucidez de Castoriadis

Uno de los descubrimientos más relevantes y originales que ha llevado a cabo Cornelius Castoriadis ha sido el de la continuidad histórica de un *equivoco social* que se constituyó como la base de la tergiversación en torno a las características sustanciales del hacer humano en la historia. La *atribución de los motores del funcionamiento socio-histórico a factores extra-sociales*, externos a los devenires, cambios y desarrollos concretos de las sociedades, ha sido el error fatal de todas las filosofías idealistas y de todas las *ontologías tradicionales de la determinación*, dentro de las cuales el autor incluye a la concepción marxista-materialista de la historia y el desarrollo social. Dios, La Naturaleza, La Razón o La Historia (así, con mayúsculas) han sido y son las diferentes versiones de una despersonalizada fuente de realidad, escindida tantas veces del hacer cotidiano de mujeres y hombres. Leyes absolutas, predeterminadas y externas a los sujetos (por ejemplo, los ciclos naturales, la progresividad del espíritu, la lucha de clases, etc.) se han erigido como la verdad y la sustancia del desarrollo humano. Dirá Castoriadis al respecto, en la empresa de delinear la matriz conceptual de su original sistema filosófico-antropológico, que justamente las mayores potencialidades humanas han sido miradas con reticencia o ignoradas y que ya no es posible soslayar la urgencia de atender:

[...] las ideas que habían sido ya despejadas y formuladas (*por Castoriadis*) de la historia como creación *ex nihilo*, de la sociedad instituyente y de la sociedad instituida, de lo imaginario social, de la institución de la sociedad como propia obra y de lo social histórico como modo de ser desconocido por el pensamiento heredado. ([1983] 1993: 8)¹

1 El paréntesis es nuestro.

Lo que el filósofo ha detectado es el ocultamiento sistemático, o el desconocimiento, de lo que para él es la clave de la humanidad, a saber, las capacidades de creación, de auto-creación y de auto-institución humanas; ese *modo de ser* desarrollado por la cultura de la Grecia clásica y democrática, descubrimiento capital que aquí consideramos al margen de las limitaciones atribuibles a esa cultura en lo tocante a otros aspectos, como por ejemplo el que se vincula a su modo de producción. Sin embargo, el hecho de que la Grecia en la que surgen la filosofía, la democracia y la política tal y como las conocemos hoy en día haya sido una sociedad esclavista no quita el valor de aquellos descubrimientos y sus potencialidades de base, aunque sí, por cierto, da pié para la revisión de muchos de sus supuestos filosóficos y culturales fundados en la distinción y la desigualdad². Entonces, aquel ocultamiento o desconocimiento es el que ha llevado al afianzamiento histórico de la convicción de que todo lo que existe, de que todo el sentido del mundo, de este mundo, es el de ser *imagen de otra cosa*. A esta perspectiva Castoriadis la identificará con lo que denomina *mirada heterónoma*, en el sentido de que *lo que es* se define desde afuera: la ley será siempre así impuesta desde el exterior³. Sin embargo, la tesis central de nuestro autor desanda la heteronomía, la relativiza y restituye la *autonomía política* de la sociedad como un todo auto-instituido:

Hay pues una *unidad* en la institución total de la sociedad; considerándola más atentamente, comprobamos que esta unidad es, en última instancia, la unidad y la cohesión interna de la urdimbre inmensamente compleja de *significaciones* que empapan, orientan y dirigen toda la vida de la sociedad considerada y a los individuos concretos que corporalmente la constituyen. Esa urdimbre es lo que yo llamo el *magma* de las *significaciones imaginarias sociales* que cobran cuerpo en la institución de la sociedad considerada y que, por así decirlo, la animan. (2005: 68)

La noción de *lo imaginario* en este autor difiere por completo de la imaginación entendida como generación de imágenes desligadas de lo real; por el contrario, la *imaginación* en Castoriadis será *radical*, es decir, será el *origen ex-nihilo*, de la nada, *de toda significación social*. Cabe aquí la aclaración del sentido particular que la expresión *ex-nihilo* tiene para este autor, ya que no se trata de una negación del peso de lo histórico, del valor de la tradición o del pasado y la memoria. Castoriadis no postula la noción en el sentido literal de “la nada”; se refiere, en cambio, a la creación de formas, de un nuevo *eidos* cada vez, que, en tanto tal, no puede deducirse como consecuencia de lo previamente existente, en un sentido lógico-causal. En palabras del autor: “Como tal, la nueva forma, el nuevo *eidos*, es creado *ex nihilo*. En tanto forma, en tanto *eidos*, no es producible o deductible a partir de lo que allí estaba. [...] Lo que existe, o una parte de esto, condiciona la nueva forma; no la causa ni la determina” (Castoriadis, 2008: 192). Se trata de la brillante y sencilla idea de que cada configuración social es tal y como es, dentro de una cantidad indefinida de posibilidades, por elección, por creación. Cada tejido social realiza una configuración original de su forma a partir de un sustrato histórico que no es determinante y, por ello, la creación es vista como prístina, de la

2 Resulta muy instructivo al respecto el abordaje que Jacques Rancière realiza en varias de sus obras más importantes sobre el pensamiento de Platón, principalmente en *El filósofo y sus pobres* (2002), pero también en *El reparto de lo sensible, estética y política* (2000) y en *El maestro ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual* (2007).

nada, no pre-determinada. El énfasis que intenta darle Castoriadis a este aspecto de su análisis lo lleva utilizar aquella expresión que ha promovido el debate. La significación social, el magma de los sentidos que sostienen una particular configuración socio-histórica es, entonces, *arbitrario*, no se funda en una razón externa, aunque la ontología heredada así lo haya aparentado:

Los intentos tendientes a hacer *derivar* las formas sociales de *condiciones físicas*, de *antecedentes*, o de características permanentes del hombre fracasan regularmente, y lo que es peor aún, carecen de sentido. [...]. No solo esta lógica y esta ontología no pueden ver en la creación sino una palabra, y una palabra torpe (salvo en un contexto teológico [...]), sino que se ven irremisiblemente impulsadas a preguntar ¿creación por quién? Pero la creación, como obra de lo imaginario social, de la sociedad instituyente, es el modo de ser de lo histórico social, modo en virtud del cual ese campo *es*. La sociedad es autocreación que se despliega como historia. (Ibídem: 73)

Vemos entonces una concepción de la historia y de la transformación cultural diferente de la que solemos leer o escuchar tradicionalmente a partir de concepciones metafísicas o positivistas, tanto desde las perspectivas liberales como desde el marxismo. El cambio de las formas sociales se da *por creación*, por lo tanto no puede ser explicado, en el sentido de la atribución de razones exteriores que lo impulsen, o de la derivación de significaciones a partir de no significaciones, ya que estas mismas son creadas. La constitución de formas sociales particulares no es una cuestión lógica, si bien al interior de cada forma sí se instituye el sistema de significaciones que dará la pauta (el conjunto de leyes) de desarrollo de esa formación particular. El cambio histórico puede ser solamente dilucidado, pero de ninguna manera estamos siendo rigurosos al querer dar cuenta del mismo a través de esquemas causales diseñados *a priori* (por ejemplo, el desarrollo incontenible de la “Idea” en Hegel) o de fórmulas providenciales basadas más en la proyección de voluntades políticas que en el estudio de las realidades dadas y sus contrapartidas (por ejemplo, la revolución comunista como síntesis histórica de las contradicciones previas en Marx).

Para otorgar asidero a esta red de conceptualizaciones, Castoriadis se preguntará cuál es el origen de esta forma de ver a la que él suscribe, y encontrará la ruptura inicial, que dará lugar a la tradición del pensamiento occidental en la que nuestra cultura se inscribe, en la Antigua Grecia, ruptura que será retomada en el renacimiento europeo, luego de un período de negación durante el denominado medioevo.⁴ Esa ruptura será la de la creación de la *autonomía*, en el sentido de una apertura que permitirá al hombre el cuestionamiento de su propia institución, de su propia representación del mundo y de sus significaciones imaginarias sociales. La democracia y la filosofía serán los marcos en los que esta ruptura se hará posible, *abriendo el cerco de la sociedad instituida*, para la posibilidad de la puesta en tela de juicio de toda realidad dada, y de sus fundamentos. Estamos ante el surgimiento del pensamiento político-deliberativo (Ibídem: 77). Este será la creación social que permitirá el despliegue de las responsabilidades políticas y del desarrollo social autoconsciente, bases de la emancipación y la autonomía de los sujetos en sociedad.

4 Aunque pareciera aquí resucitar la vieja noción de la Edad Media como *impasse* improductivo entre la Antigüedad y el Renacimiento, aclaramos que Castoriadis no se dedica exhaustivamente al análisis del pensamiento medieval, pero atribuye a su época la tendencia general a la negación de la capacidad creativa del hombre a favor de la creación divina.

El funcionamiento social para Castoriadis: la dialéctica entre el “histórico social” y el “histórico psíquico”. Impugnaciones a la formalización sociológica de la cultura

El pensamiento de Castoriadis partirá de una crítica al estructuralismo, justamente por aquel olvido del sujeto en relación al funcionamiento y a los entramados sociales en sus configuraciones decisivas. Este filósofo propondrá una serie de categorías que permitirán una lectura de la vida social y de los fenómenos humanos más esperanzadora que las miradas, por ejemplo, de un Foucault desde la filosofía o de un Bourdieu desde la sociología (centradas, respectivamente, en los mecanismos de control de la sociedad disciplinaria y el fenómeno del poder⁵ o en las lógicas supuestamente permanentes de la jerarquización y la competencia material-simbólica). Nos encontraremos entonces con la noción de *heteronomía*, que vendrá a describir aquellos mecanismos de dominación externa, de control, de opresión, de condicionamiento, de homogeneización, etc., que son aplicados al individuo en el proceso de socialización y que restringen su libertad y su autonomía. Pero el filósofo psicoanalista no se encargará de profundizar en estos mecanismos que forman parte de lo que él llama la *dimensión conjuntista-identitaria* del hombre y la mujer, la que conforma la trama del *histórico social*, (y aquí tenemos otras dos categorías nuevas e interesantes), cuya lógica binaria y acabada responde a la teoría general de los conjuntos, en la que lo diferente queda fuera del grupo, lo igual dentro, un conjunto tiene tal propiedad o no la tiene, etc. Y aquí lo importante: los sujetos, en tanto seres antropológicos, están conformados o atravesados por dos dimensiones diferentes e incluso antagónicas, pero ambas necesarias para su existencia en tanto sujetos: una será esa *conjuntista-identitaria* vinculada a la socialización y a la vida con otros, pero otra será la *dimensión psíquica*, cuyas características y funcionamiento serán radicalmente diferentes, y cuyo devenir constituirá el *histórico psíquico*. Es importante esta distinción entre dos dimensiones de la Historia para el autor (la social y la psíquica), ya que encuentra su correlato en la misma distinción realizada sobre los seres humanos: una faceta de estos se vincula a los procesos sociales (la trama de la historia a la que estamos habituados es la realizada por los “individuos” socializados), la otra surge de los procesos psíquicos, autónomos en cierto sentido, que escapan a la socialización y se resisten a sus determinaciones, lo que les posibilita la creación de nuevas realidades; es a esto a lo que se refiere el autor con los conceptos de *histórico-social* e *histórico-psíquico*.

La psiquis del hombre es el sitio del deseo irracional, de la institución imaginaria del sentido, es el lugar de la creación *ex-nihilo* de nuevas formas que crean a su vez nuevas determinaciones. Para Castoriadis, el flujo psíquico acontece en la imaginación, cuyo poder *poiético*, creador, integra dimensiones no racionales con los elementos racionales propios del sujeto convertido en individuo, en el momento dialéctico en que se constituye como sujeto histórico y social. Se trata aquí de nociones que nos sirven

5 Si bien es clara la distancia entre Castoriadis, abocado al funcionamiento de los mecanismos de la *autonomía* y la *creación de eidos*, y la perspectiva crítica que intenta dar cuenta del funcionamiento de las determinaciones sociales (la dimensión heterónoma de la cultura, parte de lo que en el método arqueológico foucaultiano queda bajo la órbita de la acumulación, la superposición y lo ligado en el transcurrir histórico) cabe aclarar, para no ser injustos con Foucault, que nos referimos a una parcialidad de su labor teórica, sin haber abordado la que se considera su tercera fase de producción, que es la que contempla el fenómeno de la biopolítica y las potencias contra-conductuales de los sujetos. Los puntos de contacto entre este y Castoriadis desde una perspectiva psicoanalítica serán tema de un futuro trabajo.

para dilucidar el por qué de las cosas tal cual son, de las diferencias entre sociedades contemporáneas y entre diversas formas culturales históricas, etc., y será aquí donde nuestro filósofo ubicará la “creación humana” de los *signos de institución social*, es decir, los valores, las normas, los lenguajes, las religiones, las ciencias y las instituciones. Estamos frente a todo lo que Foucault ([1969] 2010), desde una perspectiva que toma mucho también del psicoanálisis, define mediante una idea general de los discursos, inscriptos en campos de saber y en tensión y lucha por el poder. Es aquí donde cobra relevancia su noción de *formaciones discursivas*, aquello que Bourdieu ([1984] 1990) explicará y reducirá mediante su omni-noción de *campo*. Y ya adentrándonos en el contrapunto que da la mayor importancia de la mirada castoridiana, atendemos a lo que dice el sociólogo al respecto, sugestivamente, en “La lógica de los campos” (1993):

En términos analíticos, un campo puede definirse como una trama o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Esas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, agentes o instituciones, por su situación (situs) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital), cuya disposición comanda el acceso a los beneficios específicos que están en juego en el campo, y, al mismo tiempo, por sus relaciones objetivas con las otras posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.).

Se hace preciso contrastar esta primacía y primeridad de la institución-campo sobre el individuo con la idea de Castoriadis de que hay una creación social primera de esa institucionalidad, y que la lógica de la competencia y la jerarquización son también creaciones, antagónicas respecto de otras creaciones como la democracia, la política y la filosofía en su versión originaria griega. La idea del campo como “sistema independiente” respecto de quienes lo han “definido” es una incongruencia lógica, ya que subyace en él un conjunto de significaciones imaginarias arbitrariamente surgidas y seleccionadas socialmente que le han dado su forma, su *ethos*, su sentido y naturaleza. Esto implica que el campo ha sido construido, constituido, instituido y creado por la sociedad, como la sociedad misma, y por tanto, es plausible de transformación, cambio y revolución, no solo en cuanto a las “posiciones”, sino también entrando de lleno en su lógica más vital. Sobre esta evidencia antropológica se alza la “lógica de la igualdad” que propone Rancière; lógica que echa por tierra las determinaciones asumidas como inamovibles y ajenas a la subjetivación política por parte Bourdieu, como por ejemplo cuando afirma:

Una tercera propiedad general de los campos es que son sistemas de relaciones independientes de las poblaciones a las que estas relaciones definen. Cuando hablo de campo intelectual sé muy bien que en este campo voy a encontrar “partículas” (permítanme hacer de cuenta por un momento que estamos tratando con un campo físico) bajo la influencia de fuerzas de atracción y repulsión, como en un campo magnético. Dicho esto, tan pronto como hablo de un campo mi atención se concentra en la primacía del sistema de relaciones objetivas sobre las partículas mismas. Y podríamos decir, siguiendo la fórmula de un famoso físico alemán, que el individuo, como el electrón, es un *Ausgeburts des Felds*, en cierto sentido, una emanación del campo. (Bourdieu y Wacquant [1992] 2014: 145)

La idea del individuo como simple emanación del campo choca de frente con

el planteo que venimos postulando. Ahora bien, por su parte, Foucault atribuye el surgimiento de estos campos y modos de saber que definen objetos comunes y métodos para su abordaje al establecimiento histórico de nuevas formas de positividad discursiva, a nuevas maneras de configurar las empiricidades, nuestras experiencias, miradas y conocimientos sobre el mundo, la vida, etc., pero, aunque explica el cómo, nunca explica el por qué (Foucault [1966] 1984: 245, 246 y 247). Bourdieu asume estas formas como emanaciones de la lógica particular de cada campo, en sus formas de capital y *habitus*, y se detiene en el detalle de que, aunque plausibles de ser modificadas ciertas condiciones y reglas dadas, no se puede escapar del mecanismo competitivo y dialéctico de la lucha entre quien domina (capaz de cambiar o reproducir reglas) y quien es dominado (solo “capaz” cuando pasa al lugar privilegiado del dominante, quien detenta el poder, material o simbólico). A este respecto, la metáfora del “juego” le sirve a Bourdieu para dar cuenta del funcionamiento social únicamente en su dimensión conjuntista, según Castoriadis, la de la reproducción de lo existente y la determinación de lo fatal (el individualismo y el materialismo, en el sentido común de este último, erigidos como parámetros universales y atemporales de toda lógica social). El siguiente pasaje del sociólogo deja esta afirmación ejemplificada:

“De hecho, y con cautela, podemos comparar el campo a un juego (*jeu*), aunque, a diferencia de este último, el campo no es el producto de un acto de creación deliberado y sigue reglas o, mejor, regularidades que no son explícitas ni están codificadas. [...] Pero esto no es todo. Los jugadores pueden jugar para aumentar o conservar su capital, su cantidad de fichas, en conformidad con las reglas tácitas del juego; pero también pueden ingresar en él para transformar, total o parcialmente, las *reglas inmanentes del juego*⁶. (Ibídem: 135 y 137)

El campo claramente viene a ocupar el lugar de una categoría descriptiva que se vuelve prescripción. Lamentablemente, las nociones de *capital* (lo que tengo y me posiciona) y de *habitus* (lo que hago y constituye mi disposición) sirven a Bourdieu, en parte, para trasladar la lógica capitalista a todo acontecimiento social, lo cual le impide salir de la encrucijada de pensar un “juego” que tiene siempre los mismos fundamentos y objetivos (ganar y superar a los demás), aunque puedan cambiar sus reglas. La atribución de una inmanencia a las mismas es producto de no asumir que el campo mismo, como institución social, ha sido creado, y por lo tanto, también, no solo sus reglas, sino todo lo que implica y lo que lo motiva y anima.

Este esquematismo objetivante es a lo que alude, ya en los terrenos de lo cultural y lo artístico, el antropólogo y crítico cultural argentino Néstor García Canclini en su prólogo a *La sociología de la cultura* cuando dice, parafraseando algo irónicamente a Bourdieu:

Mientras la estética de la burguesía, basada en el poder económico, se caracteriza “*por el poder de poner la necesidad económica a distancia*”, las clases populares se rigen por una “*estética pragmática y funcionalista*”. Rehusan la gratuidad y futilidad de los ejercicios formales, “de todo arte por el arte. [...] su rechazo de la ostentación corresponde a la escasez de sus recursos económicos, pero también a la distribución desigual de los recursos simbólicos: una formación que los excluye de “*la sofisticación*” de los hábitos de consumo los lleva a reconocer con resignación que carecen de aquello que hace a

6 La cursiva es nuestra.

los otros “*superiores*”. [...] Pertener a las clases populares equivaldría a “*renunciar a los beneficios simbólicos*” y reducir las prácticas y los objetos a su función utilitaria. (en Bourdieu [1984] 1990: 21 y 22)⁷

El acento en el carácter impersonal del funcionamiento de esas lógicas y mecanismos sociales es patente, así como el énfasis en la propiedad *del tener* para dar sentido a *lo que se es*. Y es allí donde Bourdieu se ha olvidado de aquella dimensión psíquica, característicamente humana, de la creación, de la institución imaginaria de lo social y de sus sentidos y formas. En la reflexión sobre lo cultural, la sobreestimación marxista del polo macro-social, en sus formas de estructura, clase, aparatos ideológicos, etc., lleva en muchos casos a deducir de las determinaciones lo que ocurre en la recepción y experiencia artística de las masas. La teoría del reflejo es la culminación de este posicionamiento teórico que fatalmente conduce a la formalización, y posterior naturalización, de los fenómenos sociales. Si bien Bourdieu ha intentado, mediante la noción de *habitus*, reconstruir el proceso mediante el cual las estructuras sociales se interiorizan en los sujetos, intentando una coincidencia entre objetividad y subjetividad, es en este mismo movimiento que establece una fatal homología entre orden social y prácticas de los sujetos; además, la primacía de la noción de capital como determinante de esas prácticas (los *habitus* son disposiciones a la acción que se desarrollan y se adquieren gracias a la pertenencia a un campo, y esa pertenencia solo es posible si se cuenta con determinado tipo y cantidad de capital, sea material o simbólico)⁸ allana cualquier avance en torno al abandono de la infructuosa escisión positivista entre lo objetivo y lo subjetivo.

Por otro lado y atendiendo a las consecuencias epistemológicas de la teoría de los campos tal y como la propone Bourdieu, la separación entre una verdad objetiva y científica accesible solo al pensamiento de los que poseen el capital, material o simbólico, frente al desposeimiento de estas capacidades intelectuales y cognoscitivas por parte de las capas más amplias de las sociedades que, por no acceder a esos capitales, se ven apesadas por lo mítico de la creencia, resulta una separación que se reproduce a sí misma en el marco de la sociologización del análisis cultural. Se trata de una formalización descriptiva que no sirve al objeto de la transformación social, sino a la perpetración simbólica del *statu quo*. Las nociones de *falsa conciencia* y de *dominación simbólica* cobran en el discurso sociológico el estatuto de claves de esta reproducción, y el sostenimiento teórico de la desigualdad de las inteligencias no hace más que sostener las jerarquías históricas. Algo de esto se evidencia en la siguiente reflexión de Bourdieu:

La destrucción de ese poder de imposición simbólica fundado sobre el desconocimiento supone la *toma de conciencia* de lo arbitrario, es decir, el develamiento de la verdad

7 Las cursivas corresponden a las citas indirectas que García Canclini introduce de Bourdieu.

8 “Para ser más preciso, las estrategias de un “jugador” y todo aquello que define su “juego” se da como función no solo del volumen y estructura de su capital en el momento considerado y las posibilidades de juego que le garanticen, sino de la evolución en el tiempo del volumen y la estructura de dicho capital, esto es, de su trayectoria social y de las disposiciones (*habitus*) constituidas en la relación prolongada con una determinada distribución de las probabilidades objetivas.” (Bourdieu y Wacquant {1992} 2014: 136 y 137). En la cita precedente, no solo vemos la preponderancia de la noción de capital como definitoria de los trayectos sociales, sino que se asume allí que la acumulación de capital es lo que determina a lo largo del tiempo toda posibilidad futura, tanto de posición social como de disposición, es decir, de acción. De más está resaltar el carácter fuertemente mimético que la teoría de Bourdieu adopta respecto de la particular lógica capitalista.

objetiva y la aniquilación de la creencia: es en la medida en que el discurso heterodoxo destruye las falsas evidencias de la ortodoxia, restauración ficticia de la *doxa* que neutraliza el poder de desmovilización, donde se contiene un poder simbólico de movilización y subversión, poder de actualizar el poder potencial de las clases dominadas. (Bourdieu [1984] 1990: 33)

No solo resulta impugnable la *división sensible de las capacidades* (de ver, entender, conocer, actuar, etc.), tomando la noción de Rancière ([2000] 2004), sino que la idea misma de un conocimiento de lo injusto como impulso efectivo del cambio es insostenible. Nada garantiza que el conocimiento de un hecho conlleve la voluntad de su transformación. Sobran los ejemplos históricos del fracaso de tal ilusión (basta con pensar en las complicidades silenciosas que suelen darse, por ejemplo, en contextos de actividad gremial, cuando aun siendo de conocimiento colectivo la inequidad en las relaciones laborales, hay quienes hacen prevalecer el propio interés sobre el interés común al no adherir, e incluso repudiar, tal o cual medida de fuerza... en este caso, ciertamente, el problema de la lucha y el cambio no es un problema de saber, sino de valores y diferencias políticas). Las subjetividades políticas, individuales y colectivas, son, desde nuestra perspectiva, las que dan forma e impulso, vigencia o destierro, a las objetividades sociales. Se trata de desplazar los ejes de la reflexión en conjunto con la erradicación de las lógicas jerárquicas del pensamiento, asumido este como parte indisoluble de la vida concreta, y ya no como su resultado o efecto. El pensamiento es, al igual que los discursos en los que se enuncia, y al igual que las acciones que lo materializan, *praxis*, o, para decirlo con un término de uso más actual, acción.

Volviendo a Castoriadis, y para comprender un poco más las características de las dos dimensiones que constituyen al hombre y atraviesan su devenir histórico, retomamos sus ideas acerca de los *dos planos* que se entrecruzan en la historia. Uno es el de las relaciones causales, es decir, el de las actividades racionales del hombre, el de la implementación de la eficacia racional (y aquí entra todo ese entramado social estructurado y estructurante que describen brillantemente Foucault y Bourdieu), pero otro es el de la dimensión imaginaria, que penetra e instituye la razón, en primera instancia, de los estados de las cosas (el “¿por qué precisamente así?”). Se trata de la dimensión no explicable, la de las causas primeras para Castoriadis, y que es nada menos que la que le otorga sentido a la existencia. Y no se trata de un imaginario individual únicamente, sino que será un imaginario colectivo el que realice la creación de significados primarios y de instituciones en las cuales se encarnen esos significados. Notemos que lo importante de este planteo es que no se trata de una creación a partir de una herencia o tradición efectuada de manera funcional, mecánica o lógica, sino que su única funcionalidad será la de que cada sociedad construya un mundo que le sea propio. La historia y la tradición son elementos necesarios pero no suficientes, dirá el autor, para la creación de los grupos humanos con sus peculiaridades. Por ello para Castoriadis *el hombre es caos y cosmos a la vez*, caos en su dimensión psíquica e imaginaria, en la que se encuentra el magma de la creación, y cosmos en su plano social, socializado, estructurado. Estas consideraciones nos llevan a otra distinción que servirá a nuestro propósito: si en la llamada “lógica de los campos” es donde Bourdieu detecta y analiza lo que considera la centralidad de la vida social y de sus sentidos, Castoriadis abordará los devenires sociales, lo dado y lo porvenir, a través de la dilucidación de lo que él llama “lógica de los magmas”. Explicando su heterodoxia

filosófica, el original filósofo nos cuenta que:

Hacia esas multiplicidades inconsistentes —inconsistentes desde el punto de vista de la lógica que se considera consistente y rigurosa— me volví a partir del momento (en 1964-1965) en que se me impuso la importancia de lo que llamé lo imaginario radical en el mundo humano. [...] La comprobación de que la sociedad no puede reducirse a determinaciones racionales y funcionales de cualquier índole que estas sean (por ejemplo, económicas, productivas o “sexuales”, en un sentido estrecho del término “sexual”) indicaban que había que concebir otra cosa y pensar de una manera diferente para poder comprender la naturaleza y el modo de ser específico del dominio psíquico, por una parte, y del dominio histórico social, por la otra. [...] hagamos notar de paso que ese carácter específico está ya exhibido en su modo de coexistencia único: lo psíquico y lo social son, por un lado, irreductibles lo uno a lo otro, y, por otro lado, absolutamente indisociables, lo uno es imposible sin lo otro. En lo tocante a ese modo de ser y su organización lógico-ontológica llegué (después de diversas peregrinaciones terminológicas, montón, conglomerado y otros) al término *magma*. (Castoriadis [1986] 2005: 193 y 194)

Con este término Castoriadis se sumerge por completo, como no lo había hecho otro filósofo moderno antes, en el terreno de *lo indeterminado*. Si en la lógica de los campos, que corresponde al ámbito de lo conjuntista-identitario, terreno de la distinción, la diferencia, la separación y las relaciones causales, vemos operar el movimiento de la determinación, en la lógica de los magmas, en cambio, nos introducimos en el mundo de las uniones arbitrarias, la creación, lo posible aún no existente. Lo extraordinario de este plano, que no responde al universo de *lo matemático* y de las significaciones conjuntistas (ligadas a la relación finito-infinito y a las determinaciones lógicas), es que responde y subyace al universo de *la significación imaginaria*, en el que las cantidades y los conjuntos con sus funciones lógicas dejan lugar a las cualidades de *lo político y lo humano propiamente dichos*: la creación, la capacidades de deliberación y de invención. Si “Un campo es un juego desprovisto de inventor y mucho más fluido y complejo que cualquier juego que uno pueda diseñar jamás” (Bourdieu y Wacquant [1992] 2014: 142), un *magma* es a lo que se refiere nuestro autor en el siguiente pasaje que, sugestivamente, hace alusión a las consideraciones de una física:

Hago notar simplemente que lo que la señora Mugur-Schachter llama el fango semántico, podría también llamarse el humus o el limo en que nacen las significaciones. Es ese limo —lo imaginario radical— el que engendra esquemas que permiten al físico ir más lejos [...] partiendo de estas consideraciones se puede ilustrar la tesis determinista (cuya sustancia *logicista* se manifiesta entonces de manera estridente): el “fango”, el magma, es “transitorio”, ilusión o residuo debido al estado de nuestra ignorancia; mañana se lo desecará por completo (inscripción conocida en la vitrina de un barbero determinista y deshonesto). (Castoriadis, {1986} 2005: 206)

El “fango semántico”, como llama la física citada a ese sustrato de lo imaginario radical que Castoriadis identifica con el funcionamiento de la lógica magmática, corresponde al terreno donde se enuncian las significaciones originarias que animan, desde el histórico-psíquico, cualquier institucionalización o encarnación de sentido en la realidad que el positivismo *homologa* a lo concreto u objetivo y que nosotros elegimos llamar lo histórico-social. La distinción de un primer estrato (en cierto

sentido originario y fundador) del significar presupone ese *imaginar radical* que “es la posición (establecimiento) *ex nihilo* de algo que *no es* y la conexión (sin determinación previa, “arbitraria”) entre ese algo que *no es* y algo que por lo demás *es o no es*.” (Ibídem: 207). Este estrato está en el origen de cualquier *significación imaginaria social*, en la que ya comienza a operar el universo de lo conjuntista que va distribuyendo clases, propiedades y relaciones. Para ejemplificar la relación dialéctica e inseparable entre estos dos niveles, podemos aludir a la idea de “Dios”, creada en el sustrato del imaginar radical y magmático que, ya en el terreno de las significaciones imaginarias sociales de la lógica conjuntista, ha tomado la forma particular de una relación y una equivalencia: un trozo de pan = cuerpo de Cristo; ese objeto en el interior de un circuito particular de la práctica religiosa = lo sagrado. (Ibídem: 208).

Si la lógica de los campos al estilo de Bourdieu nos propone abordar lo social desde la plataforma de un “círculo hermenéutico” (la interpretación y explicación de lo que existe ya determinado), la lógica de los magmas al estilo de Castoriadis nos ofrece inmiscuirnos en el “círculo de la creación”, donde aquellas determinaciones encuentran su origen y razón (o sinrazón) de ser y, lo más importante, nos permite vislumbrar la posibilidad de una transformación radical de lo que ya existe.

Arte: democracia, imaginación y creación cultural

Es sencillo comprender, desde la perspectiva que venimos atendiendo, la relevante relación entre arte y democracia. Si bien hay “arte menor”, arte que se inserta y responde a las configuraciones estructuradas de la vida social y que por ello reproducirá lo establecido, el “gran arte” será aquel que constituya una *ventana al caos*, es decir, a la verdad (con minúscula, vinculada a la creencia y a la construcción de imaginarios compartidos) a la naturaleza, a la creación humana, a lo que escapa al orden de lo establecido, a lo que nos acerca a nuestra naturaleza autónoma, imaginativa y creativa, a lo que nos pone en el riesgo de nuestra responsabilidad política, de nuestra participación democrática, de nuestra intervención en el mundo⁹. El gran arte podrá servirse de la materia del cosmos, de la mimesis, de la tradición o de la historia, pero solo en tanto estos elementos le sirvan de medios para la configuración de esa otra cosa que antes de su creación no existía. Sin embargo, la dialéctica entre el cosmos y el caos es patente: la obra de arte logra revelar el caos dándole forma, es decir, transformando ese caos en un nuevo cosmos, dice el autor: “La gran literatura, igual que la gran pintura, hace ver algo que estaba ahí pero que nadie veía; y al mismo tiempo hace existir eso que nunca ha estado ahí y que solo existe, precisamente, en función de la obra de arte.” (Castoriadis, 2008: 112). La práctica artística no debe entenderse, sin embargo, como un mero terreno en el que se desarrollan las vicisitudes individuales. La estrecha vinculación que lo artístico establece con lo colectivo, nos aleja de esta perspectiva ingenua. En efecto, la óptica que nos ofrece Castoriadis nos inserta exactamente en el meollo del fenómeno colectivo de la *significación social*, hecho irrelevante para la subjetividad solipsista pero que cobra pleno vigor cuando se discute *lo común*. Se va delineando ya la apuesta teórica de este abordaje: el arte, como esfera

9 Es pertinente remarcar que utilizamos la distinción entre arte menor y gran arte, no en función de una distinción entre tipos de práctica más o menos legítimas, sino atendiendo a lo que separa un arte conservador y reproductor del *statu quo*, del arte que abre la posibilidad de vislumbrar nuevas formas de hacer y de estar, sintéticamente, nuevas formas de vida.

particular de la praxis social, *nunca* es indiferente respecto de los devenires históricos y sociales, incluso cuando *no se inscribe en una voluntad política declarada*, es decir, aunque no sea efecto directo de una intencionalidad política explícita. El cosmos y el caos son las metáforas que Castoriadis utiliza para hablar de arte en correspondencia con aquellas lógicas contrapuestas e inescindibles: la conjuntista (el material determinado del cosmos) y la magmática (la potencia informe, el fango semántico, del caos). La práctica artística, como práctica eminentemente *poiética*, creativa en el sentido fuerte de creación que venimos viendo, se vincula íntimamente con la dimensión imaginaria radical y sale al encuentro de los magmas. Por ello es que resulta tan importante su labor en el establecimiento de nuevas significaciones compartidas. En este sentido, el autor advierte con claridad las implicaciones del problema político del cambio cultural. Sus reflexiones nos llevan a tres afirmaciones conclusivas que interesan a nuestro planteo:

- El cambio cultural es una dimensión del problema político.
- El problema político es una parte de la cuestión cultural.
- Los problemas políticos y culturales son “los problemas de la institución global de la sociedad”. (Ibidem, op. cit.: 13)

Subscribiendo, entonces, al otrora desinteresado arte en el barro de las configuraciones sociales del sentido, sea cual fuere su situación productiva, sea cual fuere su coyuntura de recepción, podemos afirmar, como pequeña conclusión, *la politicidad del arte en tanto arte* y su insoslayable relevancia en la labor permanente de creación social de la que todos participamos, afortunadamente, en el marco del ejercicio colectivo y democrático.

Bibliografía

- Bourdieu, P. (1984) *Sociología y Cultura*, México D. F., Grijalbo, 1990.
- Bourdieu, P. (1993) “La Lógica de los Campos”, en revista Zona Erógena. N° 16. Disponible en: <http://www.buenastareas.com/ensayos/La-L%C3%B3gica-De-Los-Campos-Bourdieu/30760676.html> [19/7/2014]
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1992) “El propósito de la sociología reflexiva”, en *Una invitación a la sociología reflexiva*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2014.
- Castoriadis, C. (1983) *La institución imaginaria de la sociedad, Vol. 1, Marxismo y teoría revolucionaria*, Tusquets Editores, Buenos Aires, 1993.
- Castoriadis, C. (1986) “La lógica de los magmas y la cuestión de la autonomía”, en *Los dominios del hombre*, Gedisa, Barcelona, 2005.
- Castoriadis, C. (1986) “El descubrimiento de la imaginación”, en *Los dominios...* ibidem, op. cit.
- Castoriadis, C. (1986) “La institución de la sociedad y de la religión”, en *Los dominios...* Ibidem, op. cit.
- Castoriadis, C. *Ventana al caos*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008.
- Castoriadis, C. “Tiempo y creación”, en *El mundo fragmentado*, Terramar, La Plata, 2008.
- Foucault, M. (1966) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Editorial planeta – De Agostini, Barcelona, 1984.
- Foucault, M. (1969) *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 2010.
- Rancière, J. (2000) *El reparto de lo sensible, estética y política*, Prometeo, Buenos Aires, 2004.
- Rancière, J. (2002) *El filósofo y sus pobres*, Universidad Nacional de General Sarmiento e INADI, Buenos Aires, 2013.
- Rancière, J. (2007) *El maestro ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Libros del Zorzal, Buenos Aires.

Identidad en la contracultura: Implicaciones semiótico-intertextuales de la (re)presentación corporal

Representation of identity in the counterculture: Semiotic and intertextual implications of the corporal (re)presentation

LCTC Jonathan Abdul Maldonado Adame*

Dr. Héctor Serrano Barquín**

Resumen

La formación de la identidad en la contracultura es un fenómeno multifactorial donde influyen aspectos individuales y colectivos. En esta formulación, la transgresión es un pilar en la generación de sentido y representaciones iconográficas contra los elementos de una cultura oficial. Por lo tanto, la nueva identidad se expresa a partir del *performance* hasta transmutar en representaciones corporales, para instaurarse en la construcción de valores estéticos.

Palabras clave: contracultura, identidad, transgresión, semiótica, intertextualidad.

Abstract

The formation of the countercultural identity is a multifactorial phenomenon which influences individual and collective aspects. In this formulation, the transgression it is a pillar in the creation of meaning and iconographic representations against the elements of the official culture. Therefore, the new identity is expressed from the performance until it transmute into corporal representations, to be instituted in the construction of aesthetic values.

Keywords: counterculture, identity, transgression, semiotics, intertextuality.

Si bien, las contraculturas están presentes desde el origen desde la antigüedad¹, es en la posmodernidad cuando cobran vital importancia para la investigación sobre identidades en los microrrelatos sociales. El estudio de éstas resulta un trabajo complejo, pues su formación da cuenta de redes intertextuales que conectan esferas sociales, culturales, biológicas y tecnológicas; estas son expresadas a partir de la imagen, el

1 Esto es referido por el filósofo peruano José Luis Herrera, pues según él Sócrates es considerado como una de las primeras manifestaciones contraculturales, puesto que su escuela representó una respuesta que contradecía al pueblo ateniense. O inclusive, se puede recurrir a algunas historias bíblicas y otros mitos en donde encontramos a la Eva católica o a Pandora, quienes a su manera se revelaron frente a un poder hegemónico, alterando el orden de las cosas. (Herrera, 2009).

* Universidad Autónoma del Estado de México. Centro de Investigación en Arquitectura y Diseño.
jonathanmaldonado.nm@gmail.com

** Universidad Autónoma del Estado de México. Centro de Investigación en Arquitectura y Diseño.
hectorsb2012@yahoo.com.mx

Artículo recibido: 24 de mayo de 2015; aceptado: 23 de octubre de 2015

*look*² y el *performance*³, en donde el cuerpo y la vestimenta —incluido el tatuaje— son la principal herramienta para la exposición de una identidad. Estos elementos están presentes en la contracultura, desde una instancia trasgresora que en tanto rompe el paradigma de la cultura general, moldea su propio sistema de signos, sus valores estética, su lenguaje y su cultura.

El conocimiento de la contracultura inicia con los trabajos del historiador estadounidense Theodore Roszak⁴, quien hace un estudio sobre los movimientos de la década de los sesentas, donde reconoce una oposición hacia un sistema hegemónico y autoritario. El autor menciona a los *beats* o a los *hippies* como una fuerza juvenil, que encuentran su base en el texto “*Howl*” del escritor estadounidense Allen Ginsberg, así, el autor indica el inicio de una “*guerra generacional*”, que enuncia una rebeldía hacia los sistemas sociales, políticos, económicos y la represión sexual que representaron elementos recurrentes de la cultura en la América de la posguerra.

La cultura y la contracultura guardan una relación de antítesis, en donde una significa en tanto a su diferenciación con la otra, lo cual la impregna de un valor polémico⁵. Sin embargo, no se debe de pensar que una no puede incluir elementos de la otra, puesto que la referenciación es constante como un ejercicio intertextual desde la ironía. El estudio de este fenómeno queda en manos de la semiótica y la intertextualidad para indagar en la formación de signos e íconos, mismos que forman parte de las representaciones de la identidad en la contracultura. A continuación se presentan indagaciones sobre el tenor principal del artículo, divididas en tres partes: la primera, la definición de contracultura; la segunda, la producción de la identidad en la contracultura; y tercero, las representaciones de la identidad en la contracultura.

La cultura y la contracultura

Para indagar en el sentido de la contracultura es necesario referir al concepto general de cultura. La definición de este término tiene relación con la sociedad, según el antropólogo Marvin Harris⁶, la cultura es un modo socialmente aprendido de vida, encontrado en las sociedades humanas y que abarca todos los aspectos de la vida, en donde se incluye el comportamiento y el pensamiento (Harris, 2007). Así, Harris menciona que la cultura es parte de una relación asimétrica entre las ideas de la mente, que guían el comportamiento humano. Esta relación es delimitada y controlada en un plano social, a partir de comunidades se establece un universo cultural. Según el teórico de arte y estética peruano Juan Acha, la cultura reúne los aspectos de una sociedad para definirla, y al mismo tiempo ser definida por ella (Acha, 1988).

En cuanto a la semiótica posmoderna⁷, la cultura es vista como un texto con un propio lenguaje que es codificado por un determinado grupo social. Al analizar la

2 Concepto explicado por Baudrillard como una estrategia de las apariencias, en donde desde el parecer, se encuentra el ser.

3 Según Greimas: fase del programa narrativo, que es el conjunto del ser con el hacer define a los actantes transformándolos.

4 Dicho autor acuña el término de la contracultura, en su obra “el nacimiento de la contracultura”.

5 Concepto derivado de las relaciones del cuadrado semiótico propuesto por Greimas, que refiere a una relación contradictoria entre dos términos, que son polos opuestos del cuadrado semiótico.

6 Marvin Harris, antropólogo estadounidense, figura principal del materialismo cultural.

7 Autores estructuralistas y posestructuralistas como Eco, Barthes y Greimas.

cultura como un fenómeno semiótico entra en juego la producción de signos, íconos, símbolos, mismos que son codificados y distribuidos por una comunidad de individuos y cumplen las funciones de identificación e interacción, de creación de un lenguaje común entre los individuos de este fragmento social. Desde esta definición se entiende la creación de un mundo propio de sentido de grupos contraculturales, que está regida por sus mismos signos, códigos y lenguajes.

En torno a la cultura y la fragmentación de la misma, Roland Barthes en su texto *El susurro del lenguaje* (2002) hace una reflexión sobre la fragmentación de la cultura, con la base filosófica de que el hombre necesita un lenguaje para ser un ente social, es decir, necesita un texto y una cultura para relacionarse, tanto con él, como con su alrededor. De esta manera el autor elimina la diferenciación entre cultura y naturaleza, aludiendo que si todo es lenguaje, entonces, en todo afecta la cultura. Se alude también a la historia y a la nostalgia social para la formulación de una cultura, así “la cultura no es sólo lo que se vuelve, sino también, y ante todo lo que se mantiene aún, como un cadáver incorruptible: un juguete que la *Historia no puede llegar nunca a romper*” (Barthes, 2002: 114). El autor continúa y refiere a la paz cultural (*Pax culturalis*), a la que la sociedad se encuentra sometida, desde una irremediable guerra de los lenguajes, que excluyen y se discriminan unos con otros.

Los fragmentos sociales son diferentes estratos o esferas en donde se desarrolla la identidad cultural que es dividida, según Fernando García en: cultura general, una construcción oficial que actúa como una hegemonía social; subculturas que funcionan como una división de la cultura general en pequeños grupos; y la contracultura, que representa una oposición hacia la cultura general. Los dos últimos tipos tienen un carácter más especializado y tienen su punto de acción en microrrelatos. De esta manera, podemos entender a la cultura/contracultura/subcultura como fragmentos impuestos por la sociedad hacia un discurso general que las contiene a todas. La contracultura, en este caso, se presenta como un acto contra la paz cultural⁸, originándose como una división del lenguaje, un conflicto del cual surge una nueva iconografía en lo visual, un código que muta el discurso social y configura una relectura del mundo desde una perspectiva individual.

Sobre el origen de la contracultura, el filósofo peruano José Luis Herrera menciona que:

[La contracultura] aparece muchas veces sumergida y marginal por la enorme fuerza del imaginario social del sistema que establece creencias, gustos, morales, patrones anquilosados, los que a su vez crean modelos de conducta y de “comportamientos correctos” que originan represiones muchas veces feroces y terribles que no sólo pertenecen al pasado (Herrera, 2009: 74).

En esta situación, la contracultura es una respuesta encontrada que impone el cambio, una transgresión de los valores de un sistema general normalizado, al cual Roszak le denomina tecnocracia, definido como “[...] un totalitarismo muy perfeccionado porque sus técnicas son cada vez más subliminales” (Roszak, 1981: 23). De esta forma, el autor menciona una forma de control autoritario que a partir de la normalización discrimina, oprime, censura y hace invisibles a conductas, expresiones

8 *Pax culturalis*, concepto enunciado por Barthes.

o inclusive individuos, dejándolos fuera de las fronteras de la norma en la cultura. La oposición se define como un paradigma para entender el devenir de las expresiones culturales alternativas a un sistema, es una forma específica de realidad que se establece en los límites de lo hegemónico y formula interrogantes, al introducir enigmas en el imaginario social (García, 2012).

Aunque esta forma de actuar de manera activa explicada por García, en primera instancia define Roszak como un movimiento exclusivamente juvenil, que excluye a adultos, jóvenes conservadores, jóvenes liberales y a la juventud de raza negra. Si bien, esta idea puede aplicarse para el tiempo en que el escritor publicó su libro “El nacimiento de una contracultura” del año de 1968, es arriesgado pensar que estos lineamientos funcionen en la época actual, pues la función de la contracultura no es precisamente dividir y discriminar en factores raciales, económicos y de edad, sino construir diferentes dimensiones de una determinada realidad social.

Estas dimensiones funcionan como diferentes versiones de verdad que de otra forma son marginadas por el discurso oficial. Estas realidades sociales son entendidas desde la diversidad, pues el génesis contracultural no sólo considera una versión opuesta, sino varias versiones opuestas, discursos otros que se formulan en la pluralidad de grupos, individualizando el concepto de cultura, ahora visto como la sumatoria de los microrrelatos cada uno cargado de su propio lenguaje, utilizado en un espacio de significación propio de los individuos que conforman un fragmento social. Estos elementos contribuyen en la forma de comunicarse de los sujetos en una esfera y conforman la producción de juicios estéticos y artísticos, así como de su consumo.

Estos fenómenos de oposición y proliferación de voces en un discurso cultural se comprenden como indicadores de la época posmoderna, misma que el filósofo francés Jean-François Lyotard define como la era del fin de los macrorrelatos, que entran en crisis después de los cambios científicos, políticos y artísticos del siglo XIX (Lyotard, 1991). Esta crisis supone una incredulidad hacia los grandes programas narrativos, denominados por Roszak como un totalitarismo tecnocrático, y sobrepone la inclinación hacia los *microrrelatos*, al espacio del individuo, sobre las sociedades totalizadoras. En torno a este punto, Barthes declara que lo único común entre las culturas es el consumo y en absoluto la producción. Es decir que, todos los individuos en un contexto social pertenecen al mercado de objetos de consumo estético y artístico, la diversificación viene en el momento de la producción.

Así, la cultura se apoya de la división de dos actividades lingüísticas: el escucha, que define las ideas comunes en una comunidad, y la palabra, como un ente creativo, definiéndola desde el lenguaje del deseo⁹ (Barthes, 2002). Se entiende entonces a la lengua es una institución común y social, mientras que el habla es un acto individual; en este sentido, los individuos o grupos utilizan la palabra, o los signos, desde su individualidad, para dotarlos de un nuevo sentido, una nueva configuración de valores lingüísticos e iconográficos que puede o no ser atractiva para todos los miembros de una comunidad. De esta forma surgen los microrrelatos, pues fragmentan el discurso general de la cultura para su aplicación en niveles locales o específicos de una comunidad.

La presencia de microrrelatos posibilita la apertura cultural al integrar las

9 Esta idea de la dualidad del lenguaje surge de las ideas sobre la lengua (institución social) y el habla (uso individual), realizada por Saussure.

dimensiones subcultural y contracultural, ignorados muchas veces por los discursos oficiales, pero que, son necesarios para comprender a la cultura como una pluralidad de individuos. Así, la producción de la identidad en el marco de la contracultura se realiza siempre en consideración de la identidad hegemónica, pues representa una trasgresión e integración de la misma. Por lo tanto, no es posible la separación total de las identidades culturales, puesto que todas están vinculadas por redes intertextuales.

La formación de la identidad de la contracultura

Como ya se explicó en el apartado anterior, la contracultura tiene una relación polémica, pero directa con la cultura oficial, misma que la baña de un sentido trasgresor y por ende violento¹⁰. Estas características deben de ser entendidas como un *leitmotiv*¹¹ en el valor contracultural, pues impregna la formación de los productos culturales, mismos que derivan en la creación de la identidad, como resultado del consumo de dichas producciones. En torno a las concepciones de identidad, Andrés Felipe Castelar¹² menciona que:

La identidad es entendida como un proceso que se inicia en el plano personal, individual, y que es construida de manera casi voluntaria pero al mismo tiempo está regida por patrones supraindividuales, históricos, permanentes y casi inmodificables, tales como las prácticas sociales, la idiosincrasia de cada región y país, los valores patrios constituidos a lo largo de años, el tipo de educación recibida, el recuerdo de la sangre de los mártires religiosos y políticos que lucharon por alcanzar eso que hoy en día disfrutamos, etc., y que una vez adquiridos, asimilados por el individuo, son irrenunciables. Hoy en día se considera que la identidad del ser humano se construye de manera individual, con el paso de los años, a través de múltiples influencias y asumiendo responsabilidades. (Castelar, 2009).

Entonces, las implicaciones sociales e individuales de la formación de la identidad, son una construcción que afecta la relación entre el individuo y su entorno. Ahora, la formación de identidad contracultural funciona desde una trasgresión de los elementos generales y sociales para dar paso a una sublimación de los signos de identidades individualizadas y que aplican a determinados grupos.

La individualidad es una característica propia que determina la construcción de la identidad. El filósofo británico Alan Watts define tres características de la contracultura: primera, conceder la primacía a la individualidad por encima de las convenciones sociales y normas gubernamentales; segunda, las contraculturas desafían al autoritarismo, tanto en formas obvias como sutiles; y tercera, las contraculturas están a favor del cambio individual y social (Watts, 2001). Esta idea refuerza el pensamiento de Roszak, quien encuentra en las generaciones de jóvenes y sus herederos “[...] un profundo sentimiento de renovación y un descontento radical susceptibles de transformar esta desorientada civilización nuestra en algo que un ser humano pueda identificar con su hogar” (Roszak, 1981: 11). Este sentido revolucionario que Roszak encuentra en

10 El adjetivo violento hace referencia a la acción de violentar o estar en contra del natural modo de proceder, incluyendo aquí actos extremos, como mutilaciones, uso de drogas, o guerrillas, al igual que actos más sutiles e imperceptibles.

11 Motivo guía, término acuñado por los análisis en torno a los textos de Richard Wagner.

12 Profesor de la Universidad Icesi en Colombia, especializado en estudios de género, en el departamento de estudios psicológicos.

la contracultura, complementado con las ideas de Watts encamina a pensar que la contracultura es una lucha rebelde para conseguir un cambio en el ambiente social, una renovación del futuro, que inicia, no con manifestaciones o barricadas, como las existentes en la revoluciones mundiales, sino con un cambio individual, que consigue forjar una identidad que se revela al sistema.

Las características de Watts se refuerzan con lo que dice el mismo autor sobre los rasgos universales de la contracultura en las que incluye: Ruptura e innovaciones radicales del arte, la ciencia, la espiritualidad, la filosofía y el vivir; diversidad; contacto interpersonal auténtico, profundo y de comunicación abierta. (Watts, 2001). En este pensamiento, Watts contradice con lo mencionado por Roszak al incluir a la diversidad y a la comunidad abierta como características de la contracultura, mientras el pionero de los estudios menciona una cierta exclusividad de los movimientos contraculturales, excluyente hacia determinados grupos sociales y raciales. En esta contradicción se puede entender el cambio y evolución de la identidad contracultural a lo largo del tiempo, puesto que, si bien empezó siendo una rebeldía exclusivamente juvenil, que define una guerra generacional entre padres e hijos, con el paso de los años, las barreras raciales y de edad quedan excluidas, y en vez de estos factores, se consideran como un punto común la marginalidad de la contracultura, muchas veces perseguida por los agentes de una cultura oficial.

La identidad en la contracultura tiene un carácter marginal pues se formula en las fronteras de la significación cultural general. Al colocarse en estas, contradice los discursos hegemónicos, y por ende resulta polémica desde su inicio. La construcción de la identidad en la contracultura tiene un carácter desafiante, esto lo expresa el teórico Dick Hebdige de la siguiente manera:

Al final, la construcción de estilo en un gesto de desafío o desacato, es una sonrisa o una burla. Marca una negativa. Me gustaría pensar que vale la pena hacer esta negativa, que estos gestos tienen un sentido, que la sonrisa y la burla tienen un valor subversivo, incluso si, en el análisis final, ellos son, como las *pin-ups* mafiosas de Genet, sólo el lado oscuro de conjuntos de regulaciones, sólo muchos grafitis en la pared de la cárcel. (Hebdige, 2002: 7)¹³

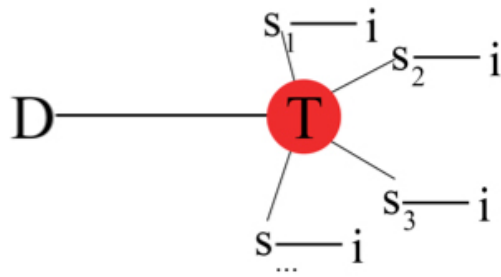
La identidad contracultural es un fenómeno que contradice a lo oficial, pero que destruye las líneas de división y cruza las fronteras de la antítesis¹⁴, figura que refiere al “[...] combate de dos plenitudes enfrentadas ritualmente como dos guerreros armados: la antítesis es la figura de la oposición dada, eterna, eternamente recurrente, la figura de lo inexplicable” (Barthes, 1980). El mismo autor explica más adelante que todo intento por cruzar el muro de la antítesis representa una transgresión. Este sentido provoca que los elementos del discurso cultural abran sus fronteras de la significación, en donde la transgresión, en vez de un espacio de destrucción, es un espacio de inclusión de textos *otros*, como se muestra en el siguiente esquema¹⁵:

13 Cita traducida por el autor del artículo en 2015, cita original:

But it ends in the construction of a style, is a gesture of defiance or contempt, is a smile or a sneer. It signals a Refusal. I would like to think that this Refusal is worth making, that these gestures have a meaning, that the smiles and the sneers have some subversive value, even if, in the final analysis, they are, like Genet's gangster pin-ups, just the darker side of sets of regulations, just so much graffiti on a prison wall.

14 Figura retórica explicada por Barthes en su libro *S/Z*.

15 Elaboración del autor.



Transgresión en el discurso

Figura 1 La transgresión del discurso, elaboración del autor.



Figura 2 Cuadrado semiótico de la transgresión, elaboración del autor.

En este mapa, se entiende D mayúscula, como discurso, la *t* encerrada en el círculo como transgresión, que, al ponerse en escena, fragmenta al discurso en múltiples signos ($s_1, s_2, s_3, s...$) estos, a su vez funcionan como entradas intertextuales que posibilitan una lectura abierta y viva.

A continuación se hace una referencia al travestismo, que, como contracultura, es dotada de un lenguaje, código y estética propios, que al mismo tiempo, están intercomunicados con otros códigos estéticos. Si se toma como discurso la fotografía de la figura 2, una fotografía de Raja¹⁶, transformado en la deidad hindú *Shiva*, entonces se entiende el discurso del transformismo en su relación, en primera, con los discursos *queer*, en donde se destaca la ambigüedad sexual expresado como un carnaval, propio de la estética del travestismo, que encuentra un lenguaje propio desde la indumentaria y vestimenta: uñas, maquillaje, teatralidad, expresión corporal, vestidos, disfraces y pelucas. En este punto, se hace mención a la sexualidad, que como en cualquier contracultura, juega un papel de importancia en el travestismo, puesto que, como refiere Roszak (1981), el sexo es un elemento que al encontrarse controlado por la hegemonía con ideologías puritanas, genera siempre un descontento social, así “Liberar la sexualidad sería crear una sociedad en la cual la disciplina tecnocrática sería imposible” (Roszak, 1981: 28). Por otra parte, Judith Butler señala que el travestismo viola las concepciones culturales que se tienen hacia el cuerpo y “Cuando tales categorías se ponen en tela de juicio, también se pone en duda la realidad del género: la frontera que separa lo real de lo irreal se desdibuja” (Butler, 2007: 28). Así, el travestismo, visto desde la contracultura busca una liberación sexual y desde la exploración de las representaciones de la sexualidad que resulte en una apertura o desaparición de los límites de la misma.

Posteriormente existe una relación de ironía hacia el hinduismo, hacia el Dios *Shiva*, pues se incluyen elementos propios de los retratos de la deidad hindú, el color, el uso de joyas, poniendo en escena una representación transgredida de la cultura

16 Raja es el nombre artístico de Sutan Amrull, famoso artista *drag* de ascendencia india, ganador de la tercera temporada de *RuPaul Drag Race*, programa americano emitido por la cadena *LogoTv*.

hindú, mismos que al ser portados en forma extravagante se visualizan como una estilo carnavalesco, desde la risa y el espectáculo. Y en torno a este espectáculo, se relaciona fuertemente con la estética e ideológica con el *pop art*, al armar una puesta en escena como la presentación de una deidad hindú y situarlo como una celebridad más, asistiendo a una gala, a un evento público. Este punto, también existe una contradicción hacia lo que menciona Roszak sobre una contracultura, puesto que atañe a una banalización de la misma, pues al hacer guiños hacia una cultura dominante, se pierde, según el autor un sentido contracultural. En este tenor, hay que hablar de una mutación hacia “el sentido de la contracultura”, ya que como el mismo autor lo menciona, no es un movimiento estructurado ni disciplinado, cabe la entrada a elementos que antes se consideraban improbables, como la banalización, o inclusive la presencia directa de una relación con la hegemonía,

Al basarse en los tres sentidos expuestos anteriormente, en la figura 3 reúne los elementos mencionados, con la aplicación del esquema de la figura 1. La transgresión expuesta en el mapa es una transgresión hacia la antítesis, es entendida como un intento de derribar las fronteras de la significación, incluyendo dentro de un discurso valores de le texto que se transgrede, por ende, en vez de ignorarlo, se nutre del mismo, aunque sea sólo para adolecerlo.

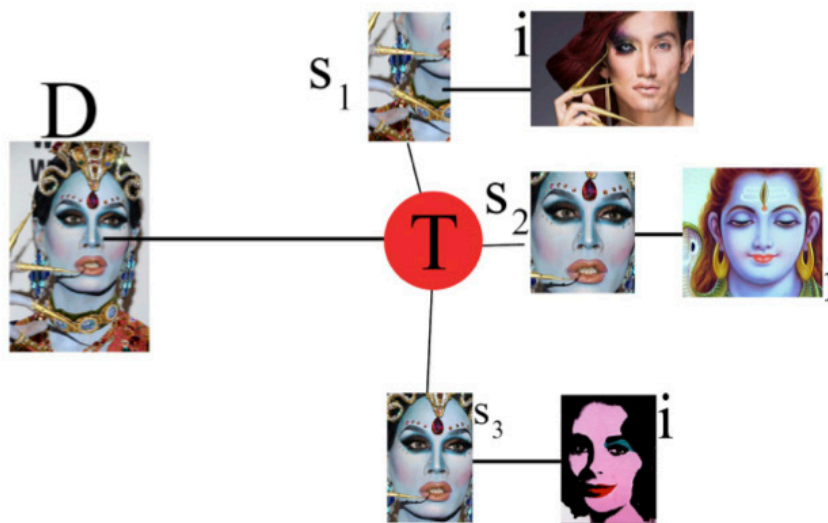


Figura 3 La transgresión del discurso desde el travestismo. Elaboración del autor.

Dentro de un plano posmoderno se presenta como ironía de la cultura oficial, productora del sentido en el discurso, como lo menciona Maillard:

[...] la ironía juega con lo ambigüedad de lo real (normal)/irreal (anormal), con un enlace propiamente estético el “como si” fuera real lo irreal o irreal lo real”. Sobre esta dualidad distorsionada. “Al ironista posmoderno no le quedan valores absolutos, así que se distancia de la razón y de toda verdad que ella pretendía establecer” (Maillard, 1998: 39).

Así, desde la ironía y la antítesis se genera una red intertextual en primera hacia

la cultura a la que se oponen y en segunda, hacia otras construcciones estéticas y de identidad que la nutren de sentido dialógico e importan desde el aspecto de la construcción de un sistema de valores. El intertexto es un elemento central en el génesis contracultural, pues es a través de las interconexiones y de la transposición como se gesta el discurso presentado en la identidad en la época de la posmodernidad.

Aquí tiene pertinencia el concepto utilizado por la teórica literaria Julia Kristeva de lo carnavalesco¹⁷, en donde la puesta en escena del carnaval, como ironización y antítesis de un discurso antiguo se desarrolla la infinitud potencial de un discurso, en donde se manifiestan tanto las prohibiciones, como las trasgresiones del texto. Es así como el texto trasgresor se vuelve hacia un discurso polifónico (Kristeva, 1997). Al indagar a profundidad en el concepto de carnaval, propuesto por el teórico Mijail Bajtin, en sus estudios sobre la edad media, se ve una relación con el comportamiento dentro de una contracultura, al referir a los rituales del carnaval, que “Por su carácter concreto y sensible y en razón de un poderoso elemento de juego, se relacionan preferentemente con las formas artísticas y animadas de imágenes, es decir con las formas del espectáculo teatral” (Bajtin, 2003: 9), de esta forma, lo cómico, la risa, lo grotesco, la parodia, pero sobre todo, la transgresión forman parte de la identidad carnavalesca, que juega y se mofa de la hegemonía, para formar una identidad que bifurca la realidad, para crea una realidad alterna, dotado de sus propias formas de expresión y simbologías.

De esta forma, las transgresiones se presentan en su mayoría desde el *performance*, como base de las representaciones de la nueva simbología concebida en lo contracultural. Aquí interviene el sentido teatral en la formulación de un espacio de significados (escenario), el *look* en donde las representaciones corporales abyectas son utilizadas como medio de expresión. Aunque, como lo refiere Bajtin (2003), en relación con el carnaval, se pierden las barreras de la teatralidad (espectador-actor), para dar paso a una alteración que hace del espectáculo una segunda piel. En cuanto a la contracultura en la posmodernidad, estos elementos están cargados de un carácter en extremo visual, puesto que todo se presenta desde una teatralidad, un despliegue de productos gráficos y un *look* específico (la moda, la vestimenta, la transgresión del cuerpo), los valores antes mencionados integran la representación de la identidad en una contracultura, mismos que serán referidos a profundidad en el siguiente apartado.

Las representaciones contraculturales: El cuerpo

La transgresión es *leitmotiv* de la producción de la identidad de la contracultura, pero, este valor tiene que entenderse desde la individualidad, puesto es lo personal lo que queda corrompido al principio. En el tenor de definir qué es lo transgredido Francisco Torres menciona que:

La transgresión ¿contra qué es? ¿qué se transgrede? Es cualquier cosa, empezando por uno mismo y sus principios. Adoptamos principios sabiendo que pueden ser falsos. Si creemos que estos son verdaderos e inmodificables estos principios se convierten automáticamente en finales. (Torres, 2000: 188).

De esta manera, se establece que antes de trasgredir una norma social, estética,

17 Si bien, el concepto de carnaval aparece en los estudios de Kristeva sobre la intertextualidad, se debe reconocer la influencia de Mijail Bajtin, quien en su texto “La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento” (2003).

artística o moral, el sujeto busca la transgresión propia en principios y en general de sus representaciones como sujeto en la sociedad. Este acto se hace en las fronteras de la libertad y el libertinaje (Watts, 2001). A un lado del libertinaje y junto con la ya mencionada irónica posmoderna, la identidad en la contracultura se antoja como un acto obsceno, definido como el acercamiento directo a las cosas sin *performance* (Baudrillard, 1978); lo que implica una eliminación de las distancias que posibilitan el abuso de la visibilidad, la mirada deviene en un acto perverso. La obscenidad dentro de la contracultura se encuentra en un estado estético y ético; en la estética deviene en una pérdida de la forma y sublimación del color y de lo común, de la mirada hacia la violencia, tanto explícita (sexo, agresión física, pornografía y mutilaciones), como una violencia más sutil e implícita (cambios en conductas, transgresión de comportamientos sociales o del lenguaje).

Aquí se hace una distinción entre los niveles de violencia antes explicados y se ejemplifican, en primer caso, con la juventud presentada en la película del director canadiense Bruce LaBruce¹⁸ “*The Raspberry Reich*” (2004), donde la obscenidad y la pornografía en actos sexuales son los motores de un nuevo movimiento revolucionario radical que incluye normas anarquistas. El grupo de jóvenes que pertenecen a este grupo encuentran en actos criminales y obscenos su manera de trasgredir las normas impuestas por los sistemas sociales. En contraparte, se hace mención al movimiento americano conocido como “los hijos de las flores”¹⁹, quienes, tomando como filosofía los textos de Allen Ginsberg, como el ya mencionado por Roszak “*Howl*”, se dedicaron a repartir flores como protesta pacífica. Este caso se menciona como una muestra de violencia sutil, puesto que, aunque exista una intención pacífica de fondo, la manera de proceder de dicho grupo representa una acción contraria hacia un “natural modo de proceder” (RAE, 2015). Así, dichos actos presentan una denuncia que, desde la ironía reflejan un contexto social en decadencia, que devienen en un plano ético de lo abyecto.

Al relacionar estos recorridos con los conceptos ya aprendidos de transgresión se deduce que esta trabaja desde el inicio con el cuerpo, logrando mutar las significaciones inscritas en la envoltura, para, así basar la construcción de un nuevo mundo para el sujeto²⁰. La construcción de la identidad corporal es afectada al grado de romper los bordes entre el mí y el mundo exterior así, las identidades formuladas por el individuo en un *performance* siempre serán un pastiche intertextual que conecte los elementos de un receptáculo externo, con lo de un interno, sin reconocer, en pleno estado pasional, cuáles son las diferencias entre estos dos niveles, afectando, desde el sujeto, su individualidad, su significación para sí mismo y el mundo desde la visión del sujeto. Regresando al travestismo, es el cuerpo un elemento principal para la transformación de los valores individuales que, a la larga conllevan una metamorfosis de la realidad, que desde la violencia encuentra su significado para el sujeto trasgresor, en este caso, el travesti.

18 También conocido por otras cintas polémicas como *Hustler White* (1996), *L.A. Zombie* (2010) o *Gerontophilia* (2013). Dicho director es conocido por manejar temáticas radicales en torno a las conductas sexuales y anarquistas. Así se integra en el movimiento contracultural *QueerCore*, con tendencias hacia el rock y el punk, fuertemente influenciado por el trabajo cinematográfico de Andy Warhol y John Waters.

19 Hijos de las flores, viene del termino americano *Flower child*, que se convirtió en un sinónimo de los Hippies.

20 En este argumento, tienen pertinencia los conceptos de desdoblamiento, exteroceptividad, interoceptividad, propioceptividad, propuestos por Greimas y Fontanille (2002), para referir al sujeto apasionado y su relación con el mundo dentro del programa narrativo.

El sujeto transgresor en la instancia del cuerpo, experimenta una búsqueda por el devenir a un sujeto-otro, de esta forma, percibe un desdoblamiento que, dentro del recorrido narrativo lo impulsan a una constante transformación, en tanto a su instancia individual, como en la construcción de un mundo exterior. En este ejercicio, el sujeto se convierte en sujeto-otro y el mundo se interioriza para dar sentido hacia su nueva condición. De esta forma, como lo mencionaba Bajtin en referencia a los rituales carnavalescos, el actor toma el espectáculo como una vida misma, perdiendo las fronteras entre espectáculo vida real, pues uno deviene en el otro, afectando, al sujeto y al mundo en el que se desenvuelve (Bajtin, 2003).

Estos cambios del sujeto transgresor apuntan a una transformación de sus modalidades hasta adoptar el parecer y transformarlo en su ser-estar, en junción con su imagen idealizada. Así, dicho sujeto se impulsa desde un no-querer-ser-estar (en relación con el sistema transgredido) hacia un querer-ser-estar (hacia un sistema de valores que él mismo inventa). Se entiende que la transgresión impregna al discurso, el cuerpo y representaciones del mismo (en arte, discurso, letras) de una violación, en tanto a la forma, como al contenido, que es un deseo por devenir en un sujeto otro, un desdoblamiento de sí mismo basado en una interpretación propia del mundo en el que quiere estar.

Al tomar las consideraciones corporales dentro del *performance* este se convierte en un acto abyecto, al compararse con los elementos de la cultura general. Este, como lo explica el filósofo francés Jean Baudrillard, desarrolla un sentido plenamente visual en donde la imagen (gráfica, cinematográfica, moda y fotografía) se convierten en un anclaje de la identidad contracultural que dan cuenta de las prácticas realizadas por estos grupos culturales. Sobre las prácticas abyectas, Héctor Fouce hace mención de las identidades sexuales, juveniles de la sublimación de las drogas, el alcohol y la música, generando una nueva realidad desde la celebración de lo anormal y de lo prohibido. (Fouce, 2000). Esta realidad está cargada de un carácter pasional y violento, mismo que es referido desde la teoría de las pulsaciones de Eros y Tánatos, en donde las pulsaciones de la muerte y el placer se correlacionan para generar una nueva realidad, contraria a la realidad oficial. (Herrera, 2009).

Estas relaciones son representadas a partir del cuerpo, que cumple una función protagónica dentro de la representación en la contracultura. Según los teóricos semióticos Algirdas Julius Greimas y Jacques Fontanille, en relacionan los excedentes pasionales (como la transgresión), se vinculan directamente con el carácter patémico, expresando los elementos de identidad a partir del elemento corporal, donde se trasgrede la imagen, la vestimenta y el cuerpo humano. En este sentido, esta transgresión funciona como una manera de resemantizar al mundo, reconstruyéndolo a partir del individuo propio, utilizando al cuerpo como mediador entre lo propio y lo ajeno (Greimas, 2002).

Entonces, se pierden los límites de las representaciones corporales, promoviendo la diversidad, tanto de ideologías, como de sexualidades. Esto se logra gracias al ambiente de libertad en el que se crea la identidad. Sobre las transgresiones hacia la identidad sexual, la filósofa Judith Butler plantea diversas cuestiones sobre los límites sociales y políticos:

Estos límites sociales y políticos, ¿se aplican a la posibilidad de dar nueva significación al género y a la raza o son los límites mismos los que están, estrictamente hablando,

fuera de lo social? ¿Debemos entender este “exterior” como aquello que se resiste permanentemente a la elaboración discursiva o estamos ante una frontera variable que se fija y se vuelve a fijar mediante inversiones políticas? (Butler, 2002: 44)

Los límites sociales quedan trasgredidos, según la autora, al presentar representaciones corporales diferentes, fuera de la frontera de la normalización social. De esta forma, los cuerpos en una contracultura son cuerpos abyectos desde una lectura hegemónica, como el ejemplo ya visto con Raja (figura 2), quien desde el maquillaje, vestuario encuentra su manera de violentar las construcciones sexuales establecidas por la hegemonía, representando, no sólo un acto abyecto, sino una representación de lo grotesco, pues partiendo de la deformidad²¹ del cuerpo, presenta un discurso que deviene en rebeldía, hacia el sistema y su modo natural de actuar.

Sobre el cuerpo Jaques Fontanille menciona que la semiótica intenta dar razón a la importancia del mismo, no sólo desde un plano antropológico y sociológico, sino a partir de una dimensión epistemológica, en donde la corporalidad se hace una constante en los estudios desde los años ochenta. Entonces “la cuestión del cuerpo no es sólo acerca del cuerpo, sino de la materialización de las interacciones sociales, de las emociones y las cogniciones” (Fontanille, 2011).

Es así como, se comprende la importancia del cuerpo en las representaciones de la identidad en una contracultura, y se presenta como un texto a leer, cargado de significados y elementos que refieren a la cultura misma. Por ejemplo la imagen y el *look punk* inglés están cargado de determinados valores, contrariados a la cultura general inglesa, en donde la moja, los tatuajes, perforaciones y vestimenta determinada son elementos vitales en donde se carga el sentido mismo de la contracultura. Es a partir de estos elementos como se diferencia la estética del *punk* con la estética oficial o la imagen hippie o de cualquier otra contracultura, puesto que representan valores y lenguajes diferentes desde el cuerpo.

Así, el cuerpo es la herramienta principal para la presentación de la imagen en la contracultura (el estilo, como lo plantea Hebdige). Es la trasgresión del mismo como se inicia con la ruptura de los planos morales y estéticos, que provoca la contradicción entre los valores de una cultura general. De tal forma, a partir de la corporalidad los grupos producen y reproducen su propio código, que interfiere en los rasgos de la vida individual y su relación con el resto de la sociedad. Estas trasgresiones permiten una visión diferente del mundo, relacionándose de manera que, aunque parezca completamente ajena dentro de un mapa social hegemónico, en el interior del grupo fraccionado representa un acto ya normalizado y aceptado, aludiendo a la cualidad de la contracultura de presentarse como un espacio que favorece e incita la inclusión y la diversidad en todos los sentidos.

Conclusión

La transgresión es la piedra angular de la producción de la identidad en la contracultura, misma que refiere a una cultura *otra* y es esta relación polémica como encuentra su significación dentro de un universo caótico y violento, la noción de violencia que conlleva a una ruptura, un acto de rebeldía frente a normas sociales preestablecidas. Esta relación se presenta como un conjunto de redes intertextuales,

21 La deformidad, según Bajtin (2003), es la principal característica de la estética de lo grotesco.

mismas que desde la antítesis producen un discurso polémico hacia los paradigmas oficialistas pero que lo incluyen dentro de su identidad, aunque sea desde la instancia de la ironía o carnavalización; de esta forma, la contracultura además de oponerse, funciona para señalar la diversidad de opiniones en una sociedad al presentar fragmentos de la realidad, transformando el discurso, que desde la instancia transgresora, deviene en un sistema abierto, pues potencia sus capacidades de expresión y significación al explorar e indagar en discursos *otros*.

Así, desde los antecedentes con Sócrates y los inicios señalados por Roszak con movimiento *hippie* y *beat* la identidad contracultural si bien desordenada y caótica, tiene la finalidad de revelarse frente a un sistema, representan un acto de revertía constante y activo, que busca un cambio, iniciando por la representaciones de su identidad personal, para impactar en el plano social, generando otras realidades y otros mundos que consiguen una diversidad de pensamientos. Puede que desde lo dicho por Roszak la contracultura haya mutado hacia un camino que el propio autor desacreditaba, pero sin duda, este devenir del movimiento aquí estudiado, forma parte del carácter caótico y del constante cambio, así aunque el movimiento *hippie* o *beat* de los sesentas, comparado con el travestismo, o el mismo *QueerCore*, distan mucho en formas de expresión de la violencia, pero, es sin duda el sentimiento de oposición, ya sea intencionado o no, hacia una cultura hegemónica.

Así, el cuerpo es la principal representación principal de la identidad contracultural, como receptor y productor de sentidos, valores e iconografías, que actúan como expresiones de la cultura propia. Esta presencia de los estudios del cuerpo es una constante en los estudios de la posmodernidad, puesto que es este el mediador entre las idealizaciones individuales y las interacciones sociales. El estudio de la producción en identidad en la contracultura dan cuenta de la diversificación de la cultura y de cómo esta afecta directamente en el plano social, en donde se diversifica y permite la inclusión de discursos sociales, artísticos y culturales hechas invisibles por las prácticas culturales hegemónicas, así, la contracultura puede ser, una ventana hacia un cambio, una presentación, no sólo de una alternativa, sino de un desplegado de opciones culturales en vistas a la renovación social.

Bibliografía

- Acha, J. (1988). *El consumo artístico y sus efectos*. México: Trillas.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*. Buenos Aires, Argentina: Alianza Editorial.
- Barthes, R. (1980). *S/Z*. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2002). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, España: Paidós Ibérica, S.A.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona, España: Editorial Kairós.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, España: Paidós.
- Castelar, A. (2009). La identidad como performatividad, o de cómo se llega a ser lo que no se es. "Identidades, sujetos sociales y políticas del conocimiento: reflexiones contemporáneas" (págs. 209-226). Palmira, Bolivia: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Fontanille, J. (01 de 03 de 2011). Los significados del cuerpo (El espectador). (A. Gallón, Entrevistador)
- Foucault, H. (2000). La cultura juvenil como fenómeno dialógico: reflexiones en torno a la movida madrileña. *CIC: Cuadernos de información y comunicación*, 267-276.
- García, F. (2012). Cultura, subcultura, contracultura "movida" y cambio social. *Dialnet*, 301-309.

- Greimas, A. &. (2002). *Semiótica de las Pasiones De los estados de las cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo Veintiuno.
- Harris, M. (2007). *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*. Barcelona: Crítica.
- Hawking, S. (2002). *Agujeros Negros y Pequeños Universos Y otros Ensayos*. España: Grupo Planeta.
- Hebdige, D. (2002). *Subculture, the meaning of style*. Londres, Inglaterra: Taylor & Francis.
- Herrera, J. (2009). Filosofía y Contracultura. *Quaderns de filosofia i ciència*, 73-82.
- Kristeva, J. (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. En D. Navarro, *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un contexto*. (págs. 02-18). La Habana, Cuba: Casa de las américas.
- Lyotard, J. F. (1991). *La condición postmoderna*. (Segunda ed.). Buenos Aires, Argentina.: R.E.I.
- Maillard, C. (1998). *La Razón estética*. Barcelona, España: Laertes.
- RAE. (7 de agosto de 2015). *rae.es*. Obtenido de *rae.es*: <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=violencia>
- Roszak, T. (1981). *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática*. Barcelona, España: Editorial Kairós.
- Saussure, F. (1983). *Curso de lingüística general*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Torres, F. (2000). En A. Ballesteros, & C. Vilvandre, *La estética de la trasgresión- Revisiones críticas del teatro de vanguardia*. La Mancha, España: Ediciones de la Universidad de Castilla de la Mancha.
- Watts, A. (2001). *La cultura de la contracultura*. DF México: Kairos.

La suerte del fracaso. Lo *fallido* en la práctica artística contemporánea

The Luck of Failing. Failure in contemporary artistic practice

Dra. Susana G. Romanos*

Resumen

El análisis que se presenta a continuación parte de la viabilidad de la elección de lo *fallido* —fracaso— como posibilidad realizativa de una expresión exitosa en el campo de la práctica contemporánea de las artes visuales. Con dicha finalidad, la de estudiar la praxis de esta ejecución creativa, se expondrán tres enfoques —la *obra inacabada*, la *obra imposible* y la *comunicación fallida*— como ejes principales sobre los que estas prácticas artísticas se desarrollan, siendo su *modus operandi* posible únicamente a través de la experiencia del *espectador* (*lector*) *implícito*.

Palabras clave: arte contemporáneo, creatividad, transmedialidad, cultura digital, literatura.

Abstract

The analysis presented below works on the feasibility of choosing *failure* as a performative possibility of a successful expression within the field of contemporary practices in visual arts. To this purpose, that of studying the praxis in this creative execution, three approaches will be exposed —the *unfinished work*, the *impossible work*, and the *failed communication*— as principal central concepts on which theses artistic practices are developed, being their *modus operandi* only possible through the experience of *empirical spectator* (*reader*).

Keywords: contemporary art, creativity, transmedia, digital culture, literature.

Introducción

El error, la equivocación, no son algo buscado intencionadamente, sino que viene dado por los propios procesos vitales en los que nos vemos envueltos. De esta forma, igualmente, en todo proceso creativo surgen de forma inesperada pensamientos y obras fallidas que suelen ser descartadas en el avance de la obra final. Sin embargo, existe la posibilidad de elegir el error, la equivocación, como producción final de un trabajo artístico. Y es bajo esta premisa que se desarrolla el presente artículo, en el que se esboza una primera aproximación en la que sentar las bases para un posterior desarrollo. En relación a esto, la literatura es una manifestación prolija en este sentido, que puede servirnos de guía a la hora de abordar el tema del fracaso en las artes visuales ya que se aprecia en ella una tradición por el estudio del fracaso que no se da en el arte y que es el punto de partida de este proyecto de investigación. Incluso la difuminación de las fronteras entre estas prácticas poéticas y las artes plásticas pueden servir de comienzo en la postulación de la definición y puesta en práctica del fracaso

* Investigadora independiente y crítica. romanos.susana@gmail.com
Artículo recibido: 26 de mayo de 2015; aceptado: 30 de octubre de 2015

como acción creadora de éxito en el interior de estas últimas.

Poetizar el fracaso ha sido una de las constantes temáticas dentro del campo de las artes cuya, quizás, mayor representación ha tenido lugar, como ya hemos avanzado, dentro del campo de la escritura. En este sentido, el del éxito que en su esencia conlleva una gran fracaso, casi podríamos decir un fracaso de corte ontológico, encontramos la excepcional novela *El Ruletista*, del escritor rumano Mircea Cărtărescu, en la que un perdedor revierte su mala suerte jugándose la vida apostando siempre contra él mismo:

Conociendo al Ruletista desde niño, sé que, de hecho, no ha sido la suerte sino, por el contrario, la más negra de las suertes, una mala suerte sobrenatural diría yo, la que siempre lo había caracterizado [...] La ruleta fue su gran oportunidad y es sorprendente que ese hombre, dotado de un pensamiento tan rudimentario, tuviera sin embargo la astucia de sacar provecho del único punto por donde podía atravesar, como un escorpión, la coraza del destino, y transformar la sempiterna burla en un triunfo eterno. ¿De qué manera? [...] *el Ruletista apostaba contra sí mismo*. Cuando se llevaba la pistola a la sien, él se desdoblaba. Su voluntad se volvía en su contra y condenaba a muerte. Estaba firmemente convencido, cada una de las veces, de que iba a morir [...] Pero puesto que su mala suerte era absoluta, lo único que podía hacer era fracasar siempre en todos y cada uno de sus intentos de suicidarse. (Cărtărescu 2010: 59-60)

Poesía y prosa han ido a la par desde mundos lejanos describiendo naufragios, caídas y —como en el caso del *El Ruletista* de Cărtărescu— océanos de mala suerte que dirigen hacia un determinado éxito no común mediante el acto de la supervivencia, el cual nos lleva a “descubrir aquellos nuevos mundos del conocimiento, que nunca nos habríamos imaginado si hubiéramos alcanzado nuestra meta por el camino directo” (Ette 2009: 45). Sin embargo, conviene matizar, como apunta Chejfec (2009: 145), que el “fracaso que se presenta como una anécdota esporádica no es fracaso. Es contratiempo, accidente, desventura, infortunio, calamidad eventual”. Para que pueda denominarse fracaso debe presentarse, pues, en términos absolutos, dentro de un nivel universal. Esta poetización absolutista del fracaso, aun con todo lo extremista que pueda parecer, aparece en literatura bajo un sustrato de continuidad dentro del opus narrativo de un amplio número de autores. La lista, como se supondrá, es inabarcable; el ya mencionado *Ruletista* de Cărtărescu, con su mala suerte ontológica es un ejemplo de ellos pero también podemos encontrar esta dimensión antropológica del fracaso en la obra del escritor chileno Roberto Bolaño (Spiller 2009: 153). En ella, un fracaso estigmatizador de la humanidad en un nivel liminal va más allá de la narración (metanarración) y del discurso (metadiscurso) autocuestionando la literatura con el fin de crear una mayéutica que indague por el mal en forma de violencia (Spiller 2009: 170-171).

Otro ejemplo de experiencia del fracaso como temática que alcanza la esencia misma de la humanidad puede leerse en la obra de Max Aub. No obstante, en este caso, la atención del escritor se centra no tanto en literalizar el fracaso como en narrar la traición —o las distintas traiciones— que causaron el fracaso de la República española (Estelman 2009: 78-79). En esta misma línea encontramos la obra de Jorge Volpi para quien el fracaso de la izquierda sesentayochentista se rebela como “un proceso del desencanto, [un] saber global se descubre, a través de la función aclaradora de ciertas teorías discursivas” (Ingenschay 2009: 51).

Los modelos mostrados hasta aquí, dan una idea muy general de lo que viene siendo el tema del fracaso en cuanto sujeto literalizado. Sin embargo, si bien es una cuestión importante, no es la práctica que esta investigación estudia. Como se verá más adelante, las obras abarcadas en líneas posteriores no hablan del fracaso, sino que —de alguna forma u otra— son un fracaso en sí mismas y ello es precisamente lo que las confiere como trabajo exitoso. Con el fin de comprender el objetivo de esta investigación, nos remitiremos de nuevo a la literatura y más concretamente a tres autores que crearon *obras fracasadas* pero que sin su cualidad *fallida* no se hubiesen podido desarrollar. Nos estamos refiriendo a Walter Benjamin —y en concreto a su *Libro de los Pasajes*—, a Javier Tomeo y a Carmen Boullosa.

Bajo la intención de escribir una historia de la filosofía, Walter Benjamin copió —y posteriormente organizó bajo categorías— pasajes que captaron su atención bajo un método que puede considerarse como *flâneur*, el del caminante, el paseante errante que se refugia en las sombras (Benjamin 2005: 445) y cuya diferencia con el coleccionista radica en lo táctil de este frente a lo óptico del primero (Benjamin 2005: 225). Ahora bien, aun pudiéndose considerar que el método de escritura, fruto en gran parte de la pérdida de rumbo, es aquí el acto fallido, nos encontramos con otro mucho más esencial: a pesar de que actualmente se presenta bajo la forma fija de un producto impreso, el libro no poseía una forma determinada. Por el contrario, una suerte de intermovilidad categórica sobrevuela el texto con continuas referencias cruzadas que Kenneth Goldsmith ha definido como protohipertextual (Goldsmith 2011: 114-115), lo que produce una forma final no clara a la que se le une que es imposible saber si ese es el resultado definitivo pensado por el escritor. De ahí que en principio estaríamos ante una obra inacabada, y por tanto *fallida*, pero que funciona de forma precisa en de los niveles metadiscursivos.

Dentro igualmente de los parámetros de obra *fallida* en los que se mueve el *Libro de los Pasajes* de Benjamin, encontramos *Llanto: novelas imposibles* de la escritora mexicana Carmen Boullosa, un *texto imposible* ya desde el título. Lo interesante de esta obra no es que hable de un fracaso, concretamente de la derrota ante los conquistadores españoles, sino que ella misma sea un acto fallido y, lo que es realmente importante, un acto fallido intencionado a través de la imposibilidad de la memoria mediante un ejercicio metaficcional en la que la propia autora admite que su obra es una mentira, una novela imposible (Reinstädler 2009: 180). En *Llanto* todo fracasa: la narración y la “imposibilidad doble de captar la verdad histórica y de representarla en un texto ficticio” (Reinstädler 2009: 181). Sin embargo, *Llanto* se desarrolla precisamente gracias a su ilegibilidad, a su “destrucción de la escritura, a la disolución de la tradición y del gesto novelísticos, de los conceptos de personaje, diégesis, sentido y representación” (Reinstädler 2009: 182). Subrayando con ello, por otro lado, que el fracaso comunicativo puede ser plenamente fructífero.

Enlazando con este fracaso comunicativo, llegamos al tercer ejemplo de obra literaria *fallida*, una apuesta por la incomunicación entre texto y lector que Javier Tomeo desarrolla en su obra mediante la narratividad de la propia incomunicación de sus personajes. Bien a través de cartas indescifrables intencionalmente —*El castillo de la carta cifrada*—; bien mediante conversaciones, unas de corte digresivo que generan “un discurso envolvente y enmarañado que nos hace perder a veces el hilo de los hechos” (Andrés-Suárez 2009: 108), y otras en las que “la palabra se cosifica y pierde su sentido y poder comunicativo, [con diálogos que] se vuelven cíclicos y repetitivos hasta quedar

totalmente truncados haciendo que el intercambio entre los interlocutores se convierta en un verdadero diálogo de besugos” (Andrés-Suárez 2009: 109). Sin embargo, este acto comunicativo fracasado no resulta tal cuando se observa el resultado final, que no es otro que la comprensión por parte del lector de lo narrado mediante un lenguaje de índole metatextual, “gracias a las informaciones implícitas del texto y, sobre todo, a los gestos y movimientos de los personajes” (Andrés-Suárez 2009: 112). De esta forma, es observable en la obra de Tomeo el postulado de imprevisibilidad, el desorden, como factor directo exponencial del grado de información. Un caos que mediante el desconcierto relaciona directamente el fracaso con el éxito.

Como hemos visto hasta ahora en grandes rasgos generales, la literalización del fracaso universal de corte ontológico es un objeto recurrente. Sin embargo, una cuestión es su poetización como tema y otra muy distinta su acto performativo, su acto realizativo mediante una obra fracasada de la que hacen mención los tres últimos autores. La *obra inacabada* (Benjamin), la *obra imposible* (Boullosa) y el *fallo comunicativo* (Tomeo) son los tres parámetros sobre los que, en menor o mayor medida, se desarrollarán los actos realizativos dentro del campo de las artes visuales —las cuales veremos más adelante— y de las que es objeto este escrito. Ello nos lleva a preguntarnos ¿qué nos impulsa, entonces, a tratar algo como fracaso en lugar de preguntar qué es el fracaso? ¿Cómo es el proceso por el que un acto fallido de forma voluntaria se convierte en un acto creativo de éxito? ¿Qué formas adopta esta productividad?

Lector modelo y lector implícito

Las cuestiones finales del apartado anterior implicarán, como se verá, una actitud activa por parte del lector-espectador dentro del desarrollo —final o no— de la obra. Por otro lado, este posicionamiento de corte realizativo de los elementos procesuales artísticos puede llevar a la conclusión precipitada de establecer una conexión directa con el paradigma de *obra abierta* de Umberto Eco. Sin embargo, aun no negando cierta relación con el esquema de Eco, la obra *fracasada* participa más de un tipo de lector-espectador más cercano al propuesto por la teoría de la recepción.

Partiendo del hecho de que toda obra artística es abierta en sentido metafórico, pues por su propia naturaleza puede ser interpretada en función de cada espectador según las diversas experiencias que la tipología misma de aquellas presentan en función del mundo (Eco 1992: 33-35), Eco postula un simbolismo abierto en detrimento de la “definitud” (Soní Soto 2000: 27), el cual va más allá de la sugestión ilimitada y la emotividad:

Tampoco debe pensarse que la invitación a la apertura tenga lugar sólo en el plano de la sugerencia indefinida y de la solicitud emotiva. Si examinamos la poética teatral de Bertolt Brecht, encontramos una concepción de la acción dramática como exposición problemática de determinadas situaciones de tensión; propuestas estas situaciones [...] la dramaturgia brechtiana, en sus expresiones más rigurosas, no elabora soluciones: será el espectador el que saque las conclusiones críticas de lo que ha visto. (Eco 1992: 387)

En este sentido, la “apertura” de la obra vendría dada de un modo menos metafórico y más tangible por medio de obras no acabadas (Eco 1992: 33) y/o obras en movimiento (Eco 1992: 38). En las primeras, el espectador tendría un papel activo-colaborativo con el fin de *acabar* dicha obra mientras que en las segundas experimenta

una suerte de experiencia caleidoscópica sincrónica ya que debe “asumir diversas estructuras imprevistas físicamente irrealizadas” (Eco 1992: 38). De ello se deduce que la noción de *obra abierta* “no indica tanto cómo se resuelven los problemas artísticos sino su manera de plantearlos” (Soní Soto 2000: 27). Por lo tanto, a la hora de hablar de una estructura en el corpus artístico, esta remite al compendio de relaciones que se establecen en ella y no al ámbito de la forma:

La apertura y el dinamismo de una obra consisten, en cambio, en hacerse disponibles a diversas integraciones, concretos complementos productivos, canalizándolos a priori en el juego de una vitalidad estructural que la obra posee aunque no esté acabada y que resulta válida aun en vista de resultados diferentes y múltiples. (Eco 1992: 43)

Esta red de relaciones presupone —para que se lleve a buen término— una cooperación por parte del espectador (lector) en la que este extrae, rellena, conecta la parte estructural de la obra con el propósito de darle un final. Autor y espectador cooperan el uno con el otro bajo lo que viene denominándose “principio de cooperación hiperprotegido” (Culler 2010: 37-38) en el que el “lector presupone que las dificultades que le causa el lenguaje literario tienen una intención comunicativa” y “se esforzará por interpretar esos elementos que incumplen las convenciones de la comunicación eficiente integrándolos en un objetivo comunicativo superior” que cree que merece (Culler 2010: 38-39). El modelo de cooperación hiperprotegido implica, por otro lado, un concepto de lector y autor modelo. Este último debe “suponer el conjunto de competencias de su potencial lector, y que deben coincidir con las mismas del emisor” (Soní Soto 2000: 38) previendo un espectador modelo que coopere según lo previsto sin que contamine el “análisis estructural con elementos extratextuales” (Soní Soto 2000: 30-31).

Hasta aquí, se ha visto a grandes rasgos cómo opera la noción de “obra abierta” en relación a cómo el lector-espectador da sentido a una obra. Esta correlación lector-sentido ha dado lugar a dos corrientes teóricas: la *estética o teoría de la recepción* en Europa y la *crítica de la respuesta del lector* en Estados Unidos. Ambas afirman que “el significado de un texto es la experiencia del lector [...] interpretar una obra es explicar la historia de una lectura” (Culler 2010: 79-80). Por consiguiente, se modifica el concepto de obra pues esta se constituye justo en el momento de su lectura y no en el de su realización por parte del autor. No obstante, se da la paradoja de que esta interrelación obra-lector a la que hemos llegado siguiendo el recorrido de la *obra abierta*, nos aleja de ella en cierta medida. La función realizativa del espectador otorga existencia a la obra, esta aparece en el momento en que esta forma parte de su experiencia perceptiva pero, ¿se trata de una obra realmente no-acabada o en movimiento? ¿O de indeterminación controlada? Partiendo del concepto de indeterminación propuesto por Roman Ingarden, precursor de la teoría de la recepción, según el cual esta es el “aspecto o detalle de un objeto representado en la obra que con base en lo dicho no se sabe con exactitud como está definido” (Soní Soto 2000: 31), se crea entonces un *horizonte de expectativas*. Este término, acuñado por Hans Robert Jauss, uno de los teóricos principales de la estética receptiva, argumenta que “el texto posee un horizonte interior relacionado con su tematización y un horizonte exterior relacionado con el mundo” (Soní Soto 2000: 32). La interacción entre ambos, produce, como cabría suponer, una amplia gama de significados, dicho de otro modo, de *obras*, en un proceso que se va alejando del autor

y lector modelo de Eco en detrimento del tipo de lector defendido por la teoría de la recepción: el implícito, tipología, creada por Wolfgang Iser:

El lector implícito no posee una existencia real, pues encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores; este no está andado en un sustrato empírico, sino que yace en las estructuras del texto. Este cobra sentido en el acto de ser leído, lo que significa que en el proceso de redacción se consideraron las posibilidades de concretización que permiten construir el sentido en la conciencia del receptor. Por ello, en este concepto el receptor ya está pensado de antemano y lo pone a la vista en las estructuras del texto, para que se reflejen en los actos de comprensión que el propio texto promueve. El concepto de lector implícito no es una abstracción de lector real, sino la condición de una tensión que produce el lector real cuando acepta su papel de lector factible en el texto. (Soní Soto 2000: 38-39)

Nos encontramos, entonces, ante la “totalidad de la preorientación”, el autor presupone su lector-espectador y con él desarrolla su obra; las expectativas, la cooperación, quedan integradas dentro de un margen fenomenológico de la percepción, por otro lado muy amplio, que concretiza la experiencia del espectador (lector) y será este sobre el que estudiemos las obras *fallidas* que se mostrarán en líneas posteriores. De esta forma, gravitaremos en la tipología del *lector implícito* de la estética de la recepción en lugar del *lector modelo* propuesto por Eco, aun no siendo excluyentes. Si bien en ambas teorías la participación del espectador es decisiva, este último presupone como condición necesaria “que el lector posea la competencia necesaria, es decir los códigos que le permitan cooperar adecuadamente con los significados que le ofrece el texto” (Soní Soto 2000: 39-40), mientras que en el *lector implícito* no es “condición necesaria la competencia o capacitación de su receptor” (Soní Soto 2000: 39-40). Para Eco “la interpretación puede resultar arbitraria a causa de la diferencia de códigos, con el riesgo de que el texto se interprete de manera equivocada o no se interprete” (Soní Soto 2000: 41). Dicho de otro modo, en relación a esta investigación sí que tiene cabida el malentendido o ausencia de interpretación, por lo tanto, nos decantamos por el *lector implícito* el cual:

[...] no posee una existencia real, se encuentra dentro del texto y es válido para entender lo que ocurre durante el proceso de lectura, el lector que interpreta [...] no adopta una actitud de cooperación, sino que forma parte de la obra, el lector es indispensable, pues sin él, la obra deja de existir, en la medida que no se lea y no se retroalimente del acto de lectura. (Soní Soto 2000: 41)

Así, una vez aclarada la condición de la *obra abierta* en este análisis de lo *fallido* como sujeto *per se* que deviene una práctica artística exitosa, el siguiente paso es retomar los tres ejes mencionados anteriormente —la obra inacabada, la obra imposible y la comunicación fallida— y considerar su praxis.

El divino fracaso: la angustia y el éxtasis de la influencia

El nombre de este apartado está tomado de la obra homónima *El divino fracaso* del escritor Rafael Cansinos Assens (1882–1964), perteneciente a la Generación de 1914 o Novecentismo. El hecho de apropiarnos del título del libro nos pone desde el principio ante la circunstancia de la influencia, si bien todavía es pronto para dilucidar si estamos ante una angustia o un éxtasis pues ello se verá al final. Por otro lado, el

libro es un ensayo que describe el fracaso sin dramas, permitiéndonos entrar en el tema de lo *fallido* de forma natural como en su día apuntó Jorge Luis Borges:

El divino fracaso fue su libro que más me impresionó; no es un hecho casual: creo que Cansinos buscó el fracaso. Comprendió que el fracaso es más rico que el éxito, hizo todo lo posible para fracasar. [...] El olvido es la meta, la meta es el olvido, dijo un poeta griego. Así, Cansinos, buscando lo que está condenado, lo encuentra. (EFE 1980)

El acto voluntario de fracasar del cual hace gala Cansinos funcionó solo *a medias*, pues si bien a nivel personal sí puede decirse que lo *consiguió*, no fue el mismo caso fuera de su perspectiva subjetiva: el hecho de que Borges teorice sobre su obra muestra que en el plano objetivo, el externo, su fracaso fue un éxito. Esta autodiagnosia del fracaso vista en Cansinos junto con su volitiva acción de fracasar recalca un rasgo cualitativo complejo por cuanto significados van implícitos en él: el de la interioridad del creador. En este sentido, el crítico Harold Bloom describe la “soberanía del alma solitaria, [del] lector no como un ser social sino como el yo profundo: nuestra más recóndita interioridad” (Bloom 2009: 20), una situación que nos deja en la más absoluta indefensión y nos coloca ante nuestros propios miedos dependiendo de nuestra relación con la historia que leemos absortos. De ello se deduce que toda buena obra posee “conflicto, ambivalencia, contradicción entre tema y estructura” (Bloom 2009: 37). Esto último afecta, como es predecible, a la cuestión de la inteligibilidad: ¿Cómo y cuándo se puede describir que una interpretación es correcta? Simplemente, no se puede y así uno debe soportar su propia “angustia de la influencia” (Bloom 2009: 17) ya que es la única manera de crear una gran obra (Bloom 2009: 18). Por ello, hay que celebrar la contradicción continua y ese halo de tristeza por la convicción de no poder alcanzar la perfección. Sin embargo, y a pesar de lo expuesto hasta ahora, la influencia puede ser apreciada desde un punto de vista muy contrario al de Bloom. En este caso, la angustia desaparecería para dar paso al éxtasis, tal como expone el escritor, también estadounidense, Jonathan Lethem (2007). Si bien este aplica su teoría a una defensa de lo que se considera como plagiarismo, aquí tomaremos su argumento desde una perspectiva más amplia de la creación en general, sin atender a los modos o procesos:

Most artists are brought to their vocation when their own nascent gifts are awakened by the work of a master. That is to say, most artists are converted to art by art itself. Finding one’s voice isn’t just an emptying and purifying oneself of the words of others but an adopting and embracing of filiations, communities, and discourses. Inspiration could be called inhaling the memory of an act never experienced. Invention, it must be humbly admitted, does not consist in creating out of void but out of chaos. Any artist knows these truths, no matter how deeply he or she submerges that knowing. (Lethem 2007: 61)

Este éxtasis generado de la creación a través del caos que defiende Lethem, nos abre la puerta y nos acerca a otro concepto de fracaso: el *fake* inducido a propósito, la inclinación por el fallo, por la imperfección intencionada. Un ejemplo de éxtasis del fracaso podemos encontrarlo en la gestación de *a: a novel* de Andy Warhol. Publicada en 1968 por Grove Press, se trata de un libro que contiene las grabaciones transcritas de unas supuestas 24 horas vividas por el artista junto a Ondine, actor fetiche de Warhol,

que se presentaron como un largo viaje de día y de noche de balbuceos y delirio (Kotz 2007: 255) y que comenzó tres años antes, en 1965. Esta circunstancia implica que la naturaleza continua del texto resultante de la grabación sea falsa al unir juntas tomas distintas, no diferente del *loop* y la refilmación que Warhol empleó en su película de 1963 *Eat* (Kotz 2007: 255). Este *fake* que en principio es *a: a novel* y que viene a significar falsificar, impostar, simular, se asienta sobre un cuidado despropósito con el fin de aumentar su engaño pero también con el empeño de fabricar algo erróneo, una chapuza buscada conscientemente:

Yet it is the flow of text, of page after page of text, that *a: a novel* works—a durational project that must be undergone to be understood. Like Michel Foucault's "continuous streaming of language," a ceaseless and incessant babble that precedes a subject "enveloped in words," quotations from *a* are but a series of snapshots. Nonetheless, from a handful of pages we can get a sense of how the shattered text compiles and reproduces in fragmented, accidental form almost every aesthetic device of twentieth-century avant-garde and experimental poetic practice. Through errors of transcription and redaction, the endless babble of conversation is pulverized into fractured typographic utterances. Sentences jump from topic to topic and speaker to speaker, often without indication or clear attribution. Punctuation, from ellipses to question marks to parentheses, proliferates without regulated usage or readily apparent function, sometimes suspending large blanks of space in the midst of the text. (Kotz 2007: 263)

De este modo, se infiere claramente del texto que Warhol buscaba intencionadamente hacer un *mal* libro, apreciándose así que hemos pasado de una ansiedad de la influencia, expuesta por Bloom, al éxtasis de la influencia de Lethem, concepto que —el propio autor ha reconocido— está inspirado en el de Bloom. Esta cadencia por el fracaso en las artes literarias que ya hemos adelantado al comienzo de este artículo tal vez se deba, en parte, a que no están tan acomplejados por ello como puede darse en otras prácticas artísticas; o en parte, también, a que habituados como están al uso de las palabras, esta palabra, "fracaso", no les inspira tanto temor como al resto de creadores:

Numerosos autores ponen los percances del malogro en el centro de su obra postulando que cerca de los fallos se encuentran los efectos. Beckett —nos abstenemos aquí de repetir su famoso axioma sobre el fracaso cuerdo— declaraba que los artistas se hallaban en una posición privilegiada para fracasar donde los demás no se atreverían a hacerlo y lograr crear así obras de arte "auténticas", dignas, con camuflada cualidad edificante, aunque la derrota también fuera brutal y humillante; la esencia del fracaso cotidiano se dinamita y neutraliza estéticamente. (Sánchez 2009: 8)

Así, dado lo expuesto hasta ahora, un comienzo convergente por el que desarrollar este tema sería el concepto de *uncreative writing* —la gestión de la información y su representación como escritura (Goldsmith 2011: 227)— del poeta y teórico de la literatura Kenneth Goldsmith, pues si bien él comenta que la escritura no-creativa se da sobre todo en las artes plásticas —ya que su clave se encuentra en el apropiacionismo— lo adelantado de la teoría de Lethem en líneas anteriores matiza esta afirmación. De esta forma, podemos obviar la discusión de qué fue antes, si el huevo o la gallina, para poder centrarnos en lo atrayente de la teoría de Goldsmith en relación al campo de

las prácticas artísticas contemporáneas. ¿Qué nos interesa de ella desde el punto de vista del fracaso creativo? En este sentido, el autor propone una serie de cuestiones que resultan sugestivas cuando se plantean también en la creación artística audiovisual. En primer lugar, Goldsmith recoge el término del *no-genio*, del genio no-original (*unoriginal genius*), del fracaso del genio (Goldsmith 2011: 1-2) propuesto por la crítica Marjorie Perloff y ligado, en este caso, con el concepto de éxtasis de la influencia ya mencionado. El genio ha dejado de estar torturado, ya no crea sino que gestiona. En segundo lugar, propone el fracaso del autor como contrapartida del éxito del espectador: la *no-lectura* (Goldsmith 2011: 158); lo que viene a traducirse en que las obras de arte no están concebidas supuestamente para ser vistas, sino para ser pensadas. Por último, formula la desaparición de sentido dentro del primer plano de la obra (Goldsmith 2011: 17) obligándonos a replantearnos otros interrogantes.

Ahora bien, antes de seguir adelante debemos aclarar que estos temas, por muy interesantes que sean, no son sino una herramienta de acotación de una investigación que todavía —recordemos— se encuentra en su primera fase y cuyos objetivos son dilucidar, establecer el concepto de fracaso creativo mediante el estudio de diferentes prácticas artísticas contemporáneas, así como llegar a comprender la naturaleza de este fracaso creador. Otra problemática que se debe resolver es la de acotar el término fracaso dentro del campo de la noción que planteamos, pues como bien señala de nuevo Goldsmith (2011: 10): “*Democracy is fine for YouTube, but it’s generally a recipe for disaster when it comes to art*”. En otras palabras, no todo fracaso es creador y positivo: existe fracaso en todo proceso creativo pero no todo fracaso es susceptible de éxito dentro del planteamiento que aquí se presenta. Cabría estudiar si nuestro concepto está próximo al colapso o si la incertidumbre puede llegar a considerarse como este fracaso, más concretamente, y en clara relación con la diferencia entre ver y pensar expuesta en líneas anteriores, asumir el fracaso como obra que busca deliberadamente no ser comprendida:

Sometimes art institutions give the impression that feeling uncertain about a work of art is not productive. This state of being doesn’t fit the success criteria of today. Pushing particular interpretations, audio guides, wall texts, press announcements, and so on limits our imagination when we encounter art. The critical potential of doubt disappears. When always told what to do, your senses end up being dulled and numbed. Revive your senses by believing in the potential of feeling uncertain. You may have a great experience of an artwork even if you don’t understand it at all! (Eliasson 2014)

La elección de la equivocación

Lo propuesto hasta ahora no arroja sino más preguntas: ¿Se trata un fracaso buscado? ¿Debe ser considerado intencionado para ser susceptible de incluirlo en la dinámica creadora? ¿Cómo se puede considerar el fracaso como generador de un exitoso proceso creativo? ¿Cuando es intencionado, o también debe incluirse el no-intencionado y/o la equivocación? ¿Cuando no se busca pero se llega a hacer consciente en un momento dado del proceso y aceptado y enfatizado por el artista? ¿Es un fracaso presentar una obra inacabada? ¿Se puede considerar la adaptación de otras obras una suerte de fracaso? Todo ello se ha de estudiar bajo la premisa —y esto es importante— de que el autor/artista nunca puede llegar a desaparecer debido a la propia imposibilidad de supresión de la autoexpresión. Este fracaso no ha de concebirse como algo peyorativo,

muy al contrario; es en esta contradicción donde radica la esencia de su interés. Algo que en el mundo científico parece aceptado y que en su momento señaló el historiador y filósofo de la ciencia estadounidense Thomas S. Khun como motor de desarrollo que viene dado por el fracaso de los paradigmas —anomalías— (Ingenschay 2009: 47) siempre que se establezca la importancia de las reglas:

La ciencia normal puede avanzar sin reglas solo en tanto cuanto la comunidad científica pertinente acepte las soluciones concretas a los problemas que ya han sido conseguidas sin ponerlas en tela de juicio. Las reglas, por tanto, deberían volverse importantes, desvaneciéndose la típica falta de interés por ellas, siempre que se considere que los paradigmas o modelos son inseguros. (Kuhn 2010: cáp. V, párrafo 9)

Existen una gran cantidad de antecedentes en relación a una autoexpresividad consciente de lo fallido. Jeff Koons y Richard Prince comenzaron sus carreras siendo voluntariamente no-originales en clara relación con la noción de no-genio. El Colectivo Flarf buscó intencionadamente en Google los *peores* resultados y los reenmarcó como poesía en un claro *détournement* situacionista al mismo tiempo que concebían el resultado como una obra sin fin, esto es, inacabada:

What began as a group of people submitting poems to a poetry.com online contest—they created the absolutely worst poems they could and were naturally rejected—snowballed into an aesthetic, which Flarf cofounder Gary Sullivan describes as “Kind if corrosive, cute, or cloying awfulness. Wrong. Un-P.C. Out of control. ‘Not okay.’” Typical of a Flarf poem is Nada Gordon’s “Unicorn Believers Don’t Declare Fatwas.” (Goldsmith 2011: 185)

Xi Chuan, uno de los grandes referentes de la poesía contemporánea china, suele sentenciar sobre sí mismo diciendo que quiere ser un mal poeta, aspirando, gracias a ello, a poder reflejar la podredumbre de la existencia. Entre noviembre de 2013 y enero de 2014, tuvo lugar *The Wrong Biennale (La Bienal Equivocada)*, comisariada por David Quiles, ideólogo y editor de *ROJO*, organización cultural independiente, fundada en 2001 en Barcelona. El objetivo de esta manifestación *equivocada* no era otro que “dar visibilidad a un conjunto de artistas que han desarrollado trayectorias muy interesantes, al margen del elitismo de los circuitos artísticos institucionales y del sistema del arte. De ahí la ironía del título” como explicó en su momento Quiles. El hecho de que no haya ni formato ni temática uniforme, unido a su vez a una potenciada descolocación y dispersión geográfica, fuerza al espectador a este planteamiento de no-lectura empujándole más a pensar que a ver. Su carácter abierto, por el hecho de recibir continuas propuestas, reforzaba este concepto de obra inacabada imposible de leer y que le relaciona directamente —como se verá más adelante— con la pieza comen acústica *Vexations* de Erik Satie. El 13 de marzo de 2014, la Fundación Miró, también en Barcelona, inauguró la muestra *Haber hecho un lugar donde los artistas tengan derecho a equivocarse*, comisariada por Manuel Segade, y en la que mediante el hilo común de la celebración de los 35 años de su sala L’Espai 13, se mostraba la trayectoria de un lugar concebido como ensayo para artistas y comisarios. Erik Kessels —artista, editor y cofundador y director creativo de la agencia de comunicaciones KesselsKramer con sede en Ámsterdam— trabaja sobre el tema de los errores forzados, convirtiendo el fallo en una estrategia positiva de comunicación. Yendo un paso más allá en cuanto

a obra inacabada, imposible y por tanto no-vista, es decir, completamente fracasada, nos aparece el trabajo *Dissolving Clouds* (1970) de Peter Hutchinson que nos enfrenta a la dicotomía expuesta de pensar y ver:

In 1970 the conceptual artist Peter Hutchinson proposed a work he called *Dissolving Clouds* which consisted of two parts, a written proposition and photographic documentation. The proposition states: “Using Hatha yoga techniques of intense concentration and pranic energy it is claimed that clouds can be dissolved. I tried it on the cloud (in square) in photographs. This is what happened. This piece happens almost entirely in the mind.” The work is a humorous send-up of new age practices— all clouds dissolve on their own without any help from us. It’s also a piece that anyone can do: As I type this, I’m dissolving clouds on my mind.

Hutchinson’s piece demonstrates one of the fundamental tenets of conceptual art: the difference between seeing and thinking. (Goldsmith 2011: 63)

La no-lectura: ver y pensar

Esta imposibilidad de lectura —lecturas parciales que nunca se completan— opera en proyectos de índole no individual como por ejemplo la muestra llevada a cabo entre el 7 de febrero y el 15 de marzo de 2014 en el Abrons Art Center de Nueva York bajo el título, ya de por sí explícito, *This Exhibition Has Everything To Go Wrong*. Esta exposición, comisariada por Marina Noronha, se inició como tres exposiciones individuales progresando semanalmente en una muestra colectiva, des(haciéndose) a sí misma, superando la distancia y la transformación de lo que se considera comúnmente condiciones improductivas en la producción de conocimiento para, finalmente, concluir con que el cierre de la exhibición fue su inauguración. Así, el propósito aquí es comprender cómo trabajos que aun pudiendo concebirse como finalizados juegan deliberadamente con la baza de la imposibilidad de su apreciación.

Como cabría suponer esta no-apreciación intencionada no es nueva, la *carencia* en una obra refuerza su potencial estético, el “ruido puede convertirse en signo” (Eco 1992: 96), la ruptura, la *abruptio* en cualquiera de sus formas, la expresión de un enunciado incompleto (*aposiopesis*) son constructos de la potencialidad expresiva que pueda encerrar el fracaso como acertadamente señala Yvette Sánchez (2009: 8). Muchos años antes, ya en 1893 y en el campo de la música, Erik Satie, en su afán por una experimentación que desafiara a la estructura lógica de la composición musical, así como a su interpretación y percepción, creó *Vexations*; una obra en la que la imposibilidad de su ejecución y escucha era la culminación de la propia pieza, pues esta consistía en media hoja de notación —alrededor de tres minutos— que debía ser repetida ochocientos cuarenta veces, lo que aumentaba su duración a aproximadamente veinte horas. Y este *fracaso* —incógnita cuya finalidad precisamente era no ser nunca esclarecida— fue tal hasta que el compositor John Cage decidió que su interpretación era esencial, y el 9 de septiembre de 1963 a las seis de la tarde dio comienzo una presentación que duró hasta el día siguiente a la hora de la comida. Cage tocó junto con un grupo de once pianistas; la bailarina Viola Farber; el cofundador de la Velvet Underground, John Cale; y los compositores David Tudor, Christian Wolff y David Del Tredici (Sweet 2013). Después de aquella experiencia, *Vexations* ha sido más veces ejecutada, pero siempre se ha distinguido por aparecer como completamente distinta en cada una de sus representaciones. Tal vez se deba a la propia indeterminación

original —con la que el propio Satie quiso dotar a su obra que comienza por la propia imprecisión del tempo (*très lent*)— que cada representación se resienta de un halo fallido a través de una secuencia que se repite de forma común en todas las personas que han asistido a las ochocientas cuarenta repeticiones: fascinación, agitación y agonía. Si bien quien logra superar la última fase entran en un estado de profunda tranquilidad:

Those who sit for all eight hundred and forty repetitions tend to agree on a common sequence of reactive stages: fascination morphs into agitation, which gradually morphs into all-encompassing agony. But listeners who withstand that phase enter a state of deep tranquility. “Vexations” veterans often say that reentry into the natural world is thrilling because they are able to hear sound as if for the very first time. Of course, not everyone gets there. (Sweet 2013)

O dicho de otro modo, en palabras de Goldsmith: el aburrimiento, por medio de la duración y, de nuevo, el éxtasis, puede ser placentero (Goldsmith 2011: 194). Nos encontramos, de este modo, que el fracaso inicial de la no-ejecución/no-escucha ha girado hacia el plano de los hechos consumados.

Conclusión

Como hemos visto, la equivocación intencionada es más común de lo que en principio se pueda llegar a pensar. El *quid* de la cuestión —la experiencia *coja* que se genera en el espectador, en el sentido del método kageliano de composición en el que un movimiento mermado es la base de la partitura (Sánchez 2009: 9)— radica, según se deduce de todo lo anterior, en que este fracaso no se silencie. Es justo la evolución de la “ansiedad” al “éxtasis” lo que da sentido a nuestro concepto de fracaso objeto de estudio de esta investigación. Este es el portador de una capacidad de ejecución creativa exitosa, es el triunfo del fracaso; lo que permite trasladar a texto algo que no es texto, lo que permite interpretar una partitura que no es una partitura (Neidich 2014: 86). Y lo que nos lleva a plantearnos lo que en su momento también se preguntó Jacques Derrida, aunque en un contexto diferente: “¿Qué es un éxito cuando la posibilidad de fracaso continúa constituyendo su estructura?” (Derrida 2013: 365). La rotura es esencial, la llamada *oratio obliqua*, el discurso indirecto, es parte intrínseca de este proceso fallido de creación. Lo que nos lleva a pensar desde el discurso indirecto que toda investigación es en esencia, que esta, al requerir de un sustrato metodológico y organizativo, es un *objeto fallido* en sí misma, como Wittgenstein advirtió: “no hay respuesta de sentido común para un problema filosófico” (2007: 94). Dicho de otro modo, la conceptualización nunca genera un resultado armonioso que derive en una síntesis (Culler 2010: 144), y más —como se ha visto— ante algo tan abstracto y tan subjetivo como puede ser el fracaso. A pesar de ello, y con esto ya concluyo, se han observado tres grandes pautas generales —la obra inacabada, la obra imposible y la comunicación fallida— que a modo de hilo conductor se ramifican en redes más complejas en las que ellas mismas acaban encontrándose en un vórtice fallido.

Bibliografía

- Andrés-Suárez, I. 2009. “El fracaso comunicativo en la obra de Javier Tomeo”, en Sánchez, Y. y Spiller, R. [eds.] *Poéticas del fracaso*. Tübinga: Gunter Narr Verlag: 105-117.
- Benjamin, W. 2005. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

- Bloom, H. 2009. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Cărtărescu, M. 2010. *El Ruletista*. Madrid: Impedimenta.
- Chejfec, S. 2009. "El fracaso como círculo virtuoso", en Sánchez, Y. y Spiller, R. [eds.] *Poéticas del fracaso*. Tübinga: Gunter Narr Verlag: 229-237.
- Culler, J. 2010. *Breve introducción a la teoría literaria*, trad. Barcelona: Crítica.
- Derrida, J. 2013. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Eco, U. 1992. *La obra abierta*. Barcelona: Planeta.
- EFE, Agencia. 1980. "Borges reivindica la obra de Cansinos Asens", en *El País* (28/8/1980), en: http://elpais.com/diario/1980/08/28/cultura/336261602_850215.html
- e-flux. 2007. "The Art of Failure", en *e-flux* (12/5/2007), <http://www.e-flux.com/announcements/the-art-of-failure/>
- Eliasson, Olafur. 2014. "The Potential of Uncertainty", en *StudioOlafurEliasson* (3/28/2014), en: <http://pic.twitter.com/gJtgM42MxX>
- Estelmann, F. 2009. "Max Aub y la literatura vista desde el fin de *L'Espoir*", en Sánchez, Y. y Spiller, R. [eds.] *Poéticas del fracaso*. Tübinga: Gunter Narr Verlag: 73-84.
- Ette, O. 2009. "Naufragio con supervivientes. Acerca del fracaso en/de la globalización y de la globalización del fracaso", en Sánchez, Y. y Spiller, R. [eds.] *Poéticas del fracaso*. Tübinga: Gunter Narr Verlag: 15-46.
- Freudenthal, D. 2009. "La dialéctica de la renuncia y la resistencia en las novelas *Juntacadáveres* y *El astillero* de Juan Carlos Onetti", en Sánchez, Y. y Spiller, R. [eds.] *Poéticas del fracaso*. Tübinga: Gunter Narr Verlag: 219-227.
- Goldsmith, K. 2011. *Uncreative Writing*. Nueva York: Columbia University Press.
- Ingenschay, D. 2009. "Diseño glorioso de fracasos en Jorge Volpi, *El fin de la locura*", en Sánchez, Y. y Spiller, R. [eds.] *Poéticas del fracaso*. Tübinga: Gunter Narr Verlag: 47-55.
- Joan i Tous, P. 2009. "*Il faut beaucoup d'artifice pour faire passer une parcelle de vérité*. La poética del fracaso en la literatura concentracionaria de Jorge Semprún", en Sánchez, Y. y Spiller, R. [eds.] *Poéticas del fracaso*. Tübinga: Gunter Narr Verlag: 57-72.
- Kotz, L. 2007. *Words to be looked at: Language in 1960s art*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Kuhn, T. S. 2010 [edición electrónica]. *La estructura de las revoluciones científicas*. México DF: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Lethem, Jonathan. 2007. "The Ecstasy of Influence. A plagiarism". *Harper's Magazine*, núm. 2007/Febrero: 59-71.
- Neidich, Warren. 2014. "How do you translate a text that is not a text? How do you perform a score that is not a score?" *PAJ: Journal of Performance and Art*, vol. XXXVI, núm. 2 (PAJ 107): 86-91, doi: 10.1162/PAJJ_a_00204.
- Reinstädle, J. 2009. "La narración llevada a la ruina: *Llanto: novelas imposibles* de Carmen Boullosa", en Sánchez, Y. y Spiller, R. [eds.] *Poéticas del fracaso*. Tübinga: Gunter Narr Verlag: 175-185.
- Sánchez, Y. 2009. "Una red de conspiradores del fracaso", en Sánchez, Y. y Spiller, R. [eds.] *Poéticas del fracaso*. Tübinga: Gunter Narr Verlag: 239-251.
- Sánchez, Y. y Spiller, R. 2009. "Prólogo", en Sánchez, Y. y Spiller, R. [eds.] *Poéticas del fracaso*. Tübinga: Gunter Narr Verlag: 7-14.
- Soní Soto, A. 2000. "La convergencia entre obra abierta y teoría de la recepción", en VV. AA. *Anuario de investigación 1999 Vol. I*. México DF: UAM-X, CSH, Depto. de Educación y Comunicación: 25-42.
- Spiller, R. 2009. "Roberto Bolaño: fracasar con éxito o *navigare necessum est*", en Sánchez, Y. y Spiller, R. [eds.] *Poéticas del fracaso*. Tübinga: Gunter Narr Verlag: 143-173.
- Schaschl, S y Spinelli C. [coords.] 2009. *The Art of Failure: Schöner Scheitern*. Basilea: Merian, Christoph Verlag.
- Segade, M. 2014. *Haber hecho un lugar donde los artistas tengan derecho a equivocarse*. Barcelona: Fundació Joan Miró.
- Sweet, Sam. 2013. "A Dangerous and Evil Piano Piece", en *The New Yorker* (September 9, 2013), en: <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/a-dangerous-and-evil-piano-piece>
- Wittgenstein, L. 2007. *Los cuadernos azul y marrón*. Madrid: Tecnos.

Condiciones definicionales para el predicado “graffiti”

*Definitional conditions for the predicate ‘graffiti’***

LeonKa*

Resumen

No hay acuerdo unánime acerca de qué es, qué definición recibe, el término “graffiti”, como tampoco hay, ni acuerdo, ni cuestionamiento alguno, acerca del tipo de definición que se suministra cuando, el término en cuestión, precede al verbo cópula. Dispersadas, en unos y otros lugares, hay varias propuestas de definición las cuales, la mayoría de las veces, son efectuadas sin cuestionamiento de adecuación y sin que entre ellas medie influjo o conexión alguna. El objetivo del presente texto es doble: consiste, por un lado, y en menor medida, en hacer explícito el tipo de definición que en todo caso habría de proporcionarse y, por otro, se hace hincapié en ciertos análisis de los *definiens* en virtud de los cuales se pretende paliar la insuficiencia de las pretendidas definiciones, completándolas, en algún caso, vía suplementos presentes en la parte del *definiens*.

Palabras Clave: Definición, graffiti, condiciones definicionales, concepto cúmulo.

Abstract

There is no unanimous agreement on what it is or how can we define the word ‘graffiti’, in the same way that, there is no agreement nor questioning about the definition used when, this specific term, precedes the copulative verb. There are different possible definitions scattered here and there. These definitions, most of the time, are applied without questioning its adequacy and without intertwining and influencing each other in any way. The aim of the following text is double. On one hand, and to a lesser extent, to make explicit the type of definition that should be provided in all cases, and, on the other hand, it emphasizes certain analysis of *definiens*, under which, we aim to mitigate the influence of the intended definitions, completing them, in some of the cases, with supplements, additions which are present or contained in the *definiens* part.

Keywords. Definition, graffiti, definitional conditions, cluster concept.

1. Preliminares: la lógica de las definiciones

No hay acuerdo unánime acerca de *qué es, qué definición* recibe, el término “graffiti”. Obviamente ese acuerdo o consenso no lo hay –no se da–, para un número quizá, un número no muy elevado de sujetos cuya escrupulosidad teórica se manifiesta en, principalmente, ciertas aplicaciones de la expresión llevadas a cabo a la ligera. Si acaso habrá acuerdo o, más estrictamente, lo que habrá en todo caso será pseudo-acuerdo, y lo habrá para un número, quizá tampoco para un número muy considerable de sujetos, para los cuales valga de ordinario casi cualquier cosa o para quienes, de hecho, resulte efectivo cierto acuerdo resultado de que ni unos ni otros, ni éste, ni aquél, ni el de

* Universitat de Barcelona, España. lleonka@gmail.com
 Artículo recibido: 17 de mayo de 2015; aceptado: 15 de julio de 2015

** El presente texto ha recibido ciertas observaciones, correcciones y comentarios de distinta índole por parte de diversas voces, entre ellas, mi gratitud a la de Fernando Figueroa-Saavedra.

más allá, formulen postura alguna acerca de si hay o no hay aplicaciones correctas de la expresión. Tampoco hay, ni acuerdo, ni cuestionamiento general alguno, acerca del tipo de definición que se suministra cuando, el término en cuestión, precede al verbo cópula (o a alguna otra conectiva binaria adecuada), cuando éste, o sea, el verbo cópula, significa no “predicación” sino “identidad”.

Ciertos comentarios preliminares en torno a qué tipos de “definiciones” o “acotaciones del significado de un término” hay, están destinados a evitar cosas que, en algunas ocasiones, aparecen cuando se emplean –con la finalidad de dar con el significado de uno u otro término– lexicones, definiciones extensionales o algunas otras. Así considérese, por de pronto, cierta partícula lógica conectiva, ya sea ésta un bicondicional “Ö”, un signo binario del tipo “ $=_{def}$ ” o el verbo cópula (o sea, el “es”) en su función de identidad. Tales conectivas sentenciales conectan dos (secuencias de) expresiones, formando así una composición bimembre en la cual figuran, una a cada lado, esas expresiones, separadas, obviamente, por no otra cosa que por la conectiva en cuestión. La forma de la definición de un predicado “ A ” (no de términos singulares o funtores), es una equivalencia semántica cuya expresión puede formularse, simplificadamente, del siguiente modo: $A(x_p, \dots, x_n) =_{def} \varphi(x_p, \dots, x_n)$, donde x_p, \dots, x_n son variables libres; A es el *definiendum*; $=_{def}$ es la conectiva lógica que establece la equivalencia y φ es la condición que ha de satisfacer un objeto, x , cuando éste, es A (cf. Yablo: 1993, Gupta: 2014).

Que la cosa no admita en última instancia unas notas características que arrojen, en positivo, su *qué* es, es algo que en todo caso ha de aparecer una vez recorrido un análisis. Lo que no puede ser es que sin que haya algo de esa índole lo único que se proporcione son unas condiciones que discriminen, por diferencia, algunas cosas de otras. Dicho *grosso modo*, que una vez recorrido un análisis se concluya que en efecto la cosa no es susceptible de, o no somos capaces de, alcanzar una determinación de paridad de *lo que ella es*, puede tener como consecuencia que, como máximo, lo único que pueda decirse de ella es “aquello que no es”, siendo esto legítimo digamos “al final”, una vez puesto en curso una serie de evaluaciones conceptuales, pero no lo es, digamos “al principio”, sin haber puesto en circulación toda una serie de observaciones.

La cumplimentación de ciertos requisitos se vuelve exigible siempre y cuando cierta corrección o validez, adscrita generalmente a las definiciones, aparece, tal vez, ante la cuestión de si tales definiciones satisfacen o no ciertas finalidades. Así, en correspondencia con lo establecido, la elaboración de una definición ha de cumplir ciertos requisitos, la satisfacción de los cuales ha de arrojar la derivación de todas, y sólo aquellas, definiciones correctas. Uno de esos requisitos no es otro que *el requisito de no creatividad*, de acuerdo con el cual los *definiens* no tendrán más consecuencias que aquellas que ya estén involucradas en el *definiendum*. En caso contrario el *definiens* contendría información adicional que, estrictamente, no es parte del contenido material del *definiendum*, no conservando, así, el significado de éste; si hubiese alguna nota, propiedad o condición que infringe, por excedencia, la coincidencia material entre *definiendum* y *definiens*, el *definiens* no se ajustaría, por tanto, al requisito de no creatividad. El requisito en cuestión impide, además, que el *definiendum* conduzca a inconsistencias, o sea, pone veto a que se deduzca cualquier cosa. Lo que no puede ocurrir, pues, es que si se tiene como *definiendum*, pongamos por caso, el término “conmiseración”, en el *definiens* aparezcan cosas tales como “satélites”, “hachas” o “dodecaedros regulares”. Esto es lo que el requisito, en esta última consideración,

sanciona (cf. Belnap: 1993).

El despliegue necesario para obtener definiciones correctas ha sugerido, como mínimo, dos requisitos, el requisito restante se compone de las dos siguientes condiciones: (i) el término que figura en el *definiendum* no hace aparición en el *definiens* evitando así circularidad; (ii) el *definiendum* y el *definiens* son semánticamente equivalentes, es decir, si se da una cosa, se da la otra, siendo la conversa cierta. Dicho con otras palabras, no puede ocurrir que en una circunstancia se dé el *definiendum* y no se dé a su vez el *definiens*, y viceversa. Considérese la equivalencia semántica entre las partes componentes de la definición. La eliminabilidad de este requisito se expone brevemente diciendo que para cada sentencia que contiene el predicado a definir “A” hay una sentencia, o un conjunto de ellas (los *definiencia*), en las cuales (esto es: en las sentencias) el predicado a definir no hace aparición, de modo tal que la sentencia que contenga el término a definir ha de poder ser *eliminada* usando el *definiens* que introduce dicho término.

En lo que sigue se tratará de exponer la inadecuación de ciertas definiciones y con ello se pretende que, a fin de cuentas, las definiciones (no nombradas aún de forma expresa), sean descartadas. Así téngase en cuenta, por de pronto, –entre otras que también pudieran traerse a colación–, las definiciones por extensión y por intensión. Sea la extensión de las expresiones predicativas una colección de entidades a los cuales el predicado se atribuye. Así, la extensión del predicado “esgrafiado” es todas aquellas cosas esgrafiadas y la extensión del término “graffiti” es esas y sólo esas cosas a las cuales se atribuye, válidamente, el término en cuestión. Proporcionar una definición extensional exige que se enumere exhaustivamente las entidades que satisfacen la condición. La lista resultante es, quizá en algunos casos, de una longitud finita (aunque es posible que sea difícilmente abarcable). Enumerar los miembros de la extensión del término predicativo presupone, en algunos casos, una comprensión previa de lo que el predicado significa (o sea, una comprensión de la intensión de la expresión), de otro modo uno no podría siquiera asignar extensión alguna, o sea, se presupone, pues, que a tal o cual cosa se le atribuye, válidamente, el término en cuestión, demarcando, a una con ello, y dentro del dominio del discurso, aquellas entidades que caen bajo la extensión del término y aquellas que no.¹ Expuesto ahora materialmente, y enfocado ya con respecto a las entidades que serán relevantes en las líneas subsecuentes, en la mayoría de libros cuyo contenido son, en su mayor parte, fotografías de, presuntamente, cosas a las cuales se aplica el predicado “graffiti”, no se justifica que esas cosas que aparecen sean en efecto lo que se dicen que son. Se prescinde de una definición del término y, en su lugar, se proporciona un conjunto de reproducciones de imágenes a las cuales el predicado, preteóricamente, se aplica.

Suele aparecer, bastante reiteradamente, en uno y otro lugar el hecho de que antes de proporcionar el en qué consiste el término predicativo en cuestión (o sea, antes de ofrecer una propiedad definitoria), se hagan, primero, apelaciones a *definiciones léxicas*,

1 Veámoslo. Si alguien desconoce en qué consiste que ciertas entidades sean A, y se le dice que “la extensión de término A es”, digamos, “tal y cual”, pongamos por caso, {B, C, D}. Y supongamos, por mor del argumento, que el conjunto facilitado es exhaustivo y es proporcionado en un intervalo de tiempo determinado, ello no proporciona, sin embargo, el en qué consiste que algo sea A, sólo que el tal o cual, digamos {B, C, D}, son A. Si en un momento posterior al intervalo de tiempo aparece una nueva entidad, que comparte algunos rasgos característicos con las entidades que satisfacen el predicado, la definición extensional no proporciona –al menos en los casos en los que la lista consta de pocos elementos–, un criterio que ayude a considerar si la nueva entidad cae o no dentro de la extensión o de la anti-extensión del término.

introducidas, por ejemplo, mediante la etimología del término. Así, es usual atender, en primer lugar, a la información léxica diciendo, por ejemplo, que la palabra “graffiti” proviene directamente de cierta voz italiana la cual es el plural de la también palabra italiana “*graffito*”, la cual probablemente proviene a su vez de cierta palabra griega, a saber, de “*graphein*”, cuyo significado no es otro que el de escribir, inscribir o dibujar (cf. Lewisohn: 2008, 15; Abarca 2010: 237). Esto, no obstante, no ofrece información significativa alguna porque no se ha hecho mención a propiedad alguna distintivamente discriminatoria.

2. Predicado irrestricto y restricto

La exposición que acto seguido será llevada a cabo asume, entre otras cosas, que aquello que se va a definir permite, por de pronto, algún determinado análisis, de manera que, en efecto, el término no es un término irreducible, primitivo. Y, además, en el mismo lote, ha de incluirse asimismo que, a propósito del término a definir, no hay una *comprensión previa* del mismo, digamos, que, por ejemplo, no la hay, porque cuando se pretende especificar la *extensión* del término predicativo “graffiti”, hay entidades (en concreto: materializaciones de ciertas actividades), para las cuales no está de entrada claro si el término predicativo se aplica o no.

Será conveniente hacer algunas restricciones contextuales para predicados. Cuando Ferrell (1993, 3-4) considera en sus páginas introductorias que, dentro de una “contemporánea cultura urbana”, hay ciertas marcas, algunas de las cuales manifiestan una clara referencia política, religiosa o territorial, y que tales marcas, a pesar de caer en la extensión “graffiti”, son omitidas intencionadamente de su estudio porque, tal y como ahí se dice, son “distintamente diferentes” de aquellas que predominan en el espacio urbano. En todo ello se está presuponiendo, por de pronto, qué entidad satisface la expresión predicativa y qué entidad no. Y se hace aun cuando no se ha propuesto, hasta ese momento, ninguna definición positiva de en qué consiste el predicado en cuestión. No obstante, para no confundir unos predicados con otros, en el mejor de los casos se diferencian dos predicados: uno irrestricto y otro restricto. De momento, lo único que se dice es que el predicado con restricciones contextuales, digamos “graffiti^é” o “predicado estrella” se aplicará a algunas, pero no a todas las cosas a las que el predicado irrestricto “graffiti” se aplica, o sea, que la colección de miembros del predicado irrestricto será de mayor envergadura que la del predicado estrella.

Hay definiciones que confunden la extensión de los predicados comportando que haya entidades que se entrecruzan en las extensiones mentadas. En particular hay una (que por otra parte no es de escasa difusión), cuyas condiciones son las siguientes: “cualquier escritura mural o imágenes o símbolos o marcas de cualquier tipo y en cualquier superficie, sin importar la motivación del escritor” (Gadsby: 1995, 2; Cambil Hernández: 2012, 12; Joshi: 2012, 170). No obstante, Gadsby no comete la confusión, ella observa nueve restricciones aunque no todas ellas son pertinentes porque no son conjuntamente exhaustivas ni mutuamente excluyentes, esto es, no forman una taxonomía sistemática. Que en efecto no forman una taxonomía sistemática con taxones mutuamente excluyentes se hace patente, por ejemplo, en que el taxón o restricción *firma* cae bajo el taxón *declarativo*. Pero dejando ello de lado, estas condiciones no son suficientes por ser demasiado laxas y restrictivas. Permite que se aplique el predicado estrella a cosas que, preteóricamente, no lo son; y a cosas que intuitivamente lo son,

no lo aplica. Supongamos que nuestro predicado estrella coincide con la restricción *firmas*, las cuales son, por definición, “no siempre públicas”, “mensajes cerrados a los miembros de una comunidad” y “para cada firma hay un único representante” (Gadsby: 1995, *Appendix 1*). Obsérvese en primer lugar que la condición primera “no siempre públicas” no es una propiedad común ni distintiva, se da en algunos casos y no en otros, luego, no se hace manifiesto con ella la constitución de aquello que pretende hablarse. La segunda condición es excesivamente estrecha, los hay quienes al realizar una de esas acciones que dan como resultado una firma no sólo quieren dirigirse a los miembros de alguna supuesta comunidad. Si esto pone de manifiesto la estrechez o restricción de la condición, la laxitud se hace patente en que nuestro predicado estrella es más amplio que la restricción *firma* porque con él se pretende acotar el dominio del discurso con entidades tales como firmas de delineado voluminoso o piezas de claro procedimiento laborioso, *inter alia*. En último lugar, no es ni mucho menos cierto el que para cada firma corresponda un único representante, puesto que hay firmas que subrogan no a un único representante sino a un grupo de ellos.

Quizá lo más parecido a nuestro predicado estrella es lo que Gadsby categoriza bajo “graffiti tipo público”. Este predicado se aplica, bastante irrestrictamente, a una multitud de cosas: paredes exteriores de edificios, vagones de trenes, manifestaciones territoriales, mensajes, estaciones de autobuses, y algunas otras más.² Las restricciones contextuales se basan en todo aquello que es público. Ahora bien, bajo esta restricción cabe casi cualquier cosa, digamos inscripciones en Pompeya del tipo *edicta munerum*, o sea, edicto, orden o anuncio de juegos que es pintado en parajes públicos para que se ponga en conocimiento de todos y esto, o sea, un *edicta munerum*, no es lo que con el predicado estrella se significa, o dicho de otro modo, el predicado estrella no se adscribe adecuadamente a cosas tales como un *edicta munerum*.

La laxitud mostrada podría inducir a alguien a modificar las caracterizaciones haciendo una combinación de ambas, esto es, a combinar el taxón *firma* con el taxón *público* para que coincida con el predicado estrella. Ahora bien, esta modificación, nótese, no subviene en nada porque deja intacta la inadecuación de las condiciones adscritas a “firma” y “público”. Y, por otro lado, para cualquier secuencia de condiciones de entre las cuales no figure una que haga explícita referencia a la intencionalidad del autor, la secuencia de que se trate estará abocada, siempre y en todo caso, a la insuficiencia. Así, concédase que hay, en efecto, un escritor (se supone *escritor de graffiti*). La situación que constata la inadecuación se basa en advertir la posibilidad nómica de que el susodicho, por completa casualidad, forme accidentalmente unas marcas las cuales pueden ser interpretadas como ciertas letras legibles. En la situación presente la marca es pública, es un mensaje cerrado a una comunidad de intérpretes, a saber, a todos aquellos que puedan leer algo en esa marca, y le corresponde un único autor. Sin embargo, eso no es, ni por asomo, una entidad a la cual, convenientemente, le quepa la atribución del predicado estrella.

Una indicación diferente, a propósito de las restricciones y, por ende, de las condiciones del predicado en cuestión, la constituye el hecho de que, siguiendo en ello

2 Para ambas restricciones predicativas véase, en el apéndice, la figura 1 y 2, 3 y 4, respectivamente. En general, todos los apoyos materiales que se ofrezcan son una reducción teórica. No hay pretensión alguna de agotar el campo de posibles entidades a las cuales se les aplicaría, convenientemente, las condiciones; solamente se exponen para ilustrar, muy parcialmente, algunas referencias que pueden no estar de entrada claras a algunos lectores.

a Ferrell, las entidades a las que se aplica el predicado restringido o predicado estrella son –entre otras que también pudiera haber, puesto que no hay compendio alguno bien establecido–, las siguientes: (a) las que predominan en el espacio público (en concreto, en Denver); (b) las preocupaciones de aquellos quienes hacen campaña contra él; (c) las que hacen aparición a partir de finales de los años sesenta en New York y, (d) aquellas que no hacen referencia a asuntos políticos o religiosos, ni son producto de delimitaciones territoriales.³

Estas condiciones presuponen, en primer lugar, el tipo de entidades a las que el predicado estrella se aplica. Decir que son esas “que predominan en el espacio público” presupone de antemano qué conjunto de entidades es el idóneo. En segundo lugar, tanto la condición (a) como la (c) son sólo plausibles dentro de un *provincialismo intencionado* puesto que se opera con la restricción de hablar solamente para una determinada ciudad-condado y de las preocupaciones de los miembros pertenecientes a esa área. Seguramente no es cierto decir que “graffiti* es lo que predomina, *en general*, en el espacio público”, puesto que es posible la situación en alguna otra ciudad, pueblo, villa o aldea en que el graffiti* no sea lo que predomina.

Si no hay especificaciones del modo en que hay que interpretar esas cláusulas, ciertas suspicacias en relación a la adecuación de las mismas aparecen cuando se suponen situaciones en las cuales se tiene una entidad paradigmática graffiti*, digamos “A” (la cual expresa el nombre bajo el cual el escritor se quiere dar a conocer), y se supone, obviamente, que A la ha realizado un escritor habitual de graffiti*. Añádase a ello (o sea, al conjunto de suposiciones que forman el contraejemplo), que ese mismo sujeto tiene además inquietudes laicistas y que de acuerdo con eso, adjunta a “A” alguna frase, digamos “A”, con la cual se pone de manifiesto tales inquietudes, por mor de la ilustración, lo que se escribe es “A no acata normas religiosas” o “A carece de credo” o algo por ese estilo. Pues bien, si seguimos a rajatabla las condiciones primera y última, ha de separarse en esa acción algo a lo cual ha de aplicarse el predicado estrella, a saber, A, de algo a lo cual ha de aplicarse exclusivamente el predicado irrestringido, esto es, A'. No obstante, es al menos preteóricamente cierto que esa distinción no es muy suavisante en orden a establecer que en esa acción hay entidades a las cuales convenientemente se les aplica distintos tipos de predicados “graffiti”.

Antes de empezar siquiera con algunas definiciones, más o menos afortunadas, descartaremos algunas por su total despropósito. El predicado a definir lo denota Macdonald con la expresión “graffiti subcultural”, entre otras expresiones que considera equivalentes, no importa aquí el modo en cómo se llamen a las cosas. Lo que sí importa es *qué* es esa cosa, a la cual predica por medio del verbo cópula la expresión “vandalismo” (Macdonald: 2001, 2). La definición es, claramente, inadecuada. Hay varias instancias a las que se aplica el predicado estrella que, incluso estando fuera de la legalidad o de la licitud, no son vandálicas, puesto que ni destruyen mobiliario (privado o urbano) ni, por supuesto, deslucen. No parece, vista así las cosas, que el graffiti sea lo que dice que es. Téngase en cuenta la siguiente caución teórica: esto no ha de llevar a pensar que *ninguna* entidad a la que aplicamos el predicado lo sea, sino que para que la equivalencia no se dé, para que una no sea eliminable a favor de la otra, basta con que haya al menos *una* que no lo sea. Luego, está más o menos claro,

3 Las imágenes denotadas por “figura 1-4”, pese a no estar enmarcadas dentro de Denver y estar efectuadas en distintos momentos temporales, pueden ser similares a las que Ferrell mismo expone.

por lo dicho, que enunciar esto, o sea, proporcionar como parte del *definiens* la nota característica “ser vandálico”, viola expresamente el requisito de no creatividad.

En esa misma línea cabe citar la cuestión, bastante presente en la literatura, de si ha de introducirse o no la condición *arte* como parte integrante en el *definiens*. Es relativamente fácil zanjar la cuestión de un modo definitivo. La equivalencia de la definición puede ser eliminada a favor de dos sentencias, una de las cuales es la siguiente: “si cierta entidad se le aplica el predicado *graffiti*^c, entonces a esa entidad se le aplica también el predicado *arte* y viceversa”. Sea *A* la primera parte de la sentencia, o sea, “si cierta entidad se le aplica el predicado *graffiti*^c”, y sea φ la condición, esto es, “a esa entidad se le aplica también el predicado *arte*”. En la primera dirección (a saber, en $A \rightarrow \varphi$), *A* es condición suficiente de φ y φ es condición necesaria de *A*. En la dirección inversa, en $\varphi \rightarrow A$, las condiciones se invierten. Que “ φ sea condición necesaria de *A*” significa que si *A* no satisficiera esa condición (la condición φ) *A* no se daría. Pues bien, hay sobrados casos en los que no se satisface esa condición, esto es, que no satisface el predicado “arte” y sí se atribuye adecuadamente el predicado “graffiti”, siendo la conversa también cierta, hay un número elevado de casos a los que atribuimos el predicado estrella y que, preteóricamente, no son arte. Esto demuestra sólo una dirección, la demostración de la dirección inversa también es obvia, no toda obra de arte es *graffiti*. Por tanto, el que el *graffiti* sea o no sea arte es una cuestión contingente, se da en algunos casos y no en otros. Luego, si se da en unas ocasiones y no en otras, entonces, por consiguiente, el serlo o no serlo, no es una propiedad necesaria, común ni distintiva de lo que ello es. Lo mismo cabe decir, *mutatis mutandis*, sobre su legalidad o licitud. Podemos condensar lo dicho hasta aquí diciendo, en suma, que el uso de dichas propiedades, a la hora de caracterizar en qué consiste eso de lo cual se trata, infringe la necesariedad exigible a las condiciones y, quizá, al menos en los que respecta a la nota bajo consideración, incumple también el requisito de no creatividad, puesto que las definiciones del predicado estrella pueden prescindir por completo de esas nota.

3. Definiciones del predicado restringido

La pasada sección se cerró con la exposición de varios modos diferentes de imponer restricciones contextuales al predicado estrella, a saber, la restricción público, génesis y predominio en el espacio público. Ninguna de las cuales está lo suficientemente motivada la una con respecto a la otra para ser preferible.

Reyes (2012) restringe el predicado estrella a aquello que hacen los “escritores de graffiti”, lo cual es, obviamente, circular, y por ende, infringe el requisito de eliminabilidad. El predicado irrestricto lo denota bajo la expresión “pintada”, cuya definición se condensa en tres condiciones “(1) es un mensaje, (2) generalmente anónimo, y (3) sin voluntad de estilo”. Mientras que el predicado estrella lo define casi por contraposición como sigue: “(i) es una firma; (ii) sin mensaje (salvo excepciones) y, (iii) con voluntad de estilo” (Reyes: 2012, 59).

En primer lugar, una definición no puede contener condiciones que se aplique a algunos casos y no a otros. Puesto que si así fuera, esa condición no sería esencial, común a los casos canon. Por tanto, la condición (ii) al figurar la matización “salvo excepciones” es, *a limine*, inadecuada, por ser excesivamente creativa. Vamos a ser interpretativamente caritativos y vamos a añadir que a la condición (i), esto es, la firma, no ha sido realizada por un escritor, sea lo que esto sea, con su dedo índice al

aire practicando su estilo. Porque esto constituiría un caso en el que, quizá, se satisface conjuntamente las condiciones y no se satisface, preteóricamente, el predicado estrella. Supongamos, pues, que la firma se lleva a cabo con los materiales que se consideren oportunos, sean estos los que sean y en algún lugar sea este el que deba ser.

En segundo lugar, ni siquiera tras estas enmendaciones la definición es adecuada. La tercera cláusula es asimismo innecesaria, hay ciertas entidades a las cuales se les atribuye, intuitivamente, el predicado estrella cuya consecución es independiente de la voluntad de estilo. Históricamente los hay quienes no han prestado el mínimo interés por una cuestión de estilo, sino por una cuestión de frecuencia de aparición. Piénsese en algunos de los que sólo se dedican a hacer *throw-ups*⁴ y que hay al menos uno de ellos uno cuyo interés es meramente la *cantidad* y el cual desprecia la cuestión de escribir de *una manera característica*. El sujeto en cuestión haría, presuntamente, entidades a las cuales podemos aplicar adecuadamente el predicado estrella, pero no satisfaría, la condición del estilo. Luego, si esto es así, esa condición no es en absoluto necesaria. Si, por otro lado, se mantiene una diferencia (quizá ni tan siquiera es requisito que sea exhaustiva), entre firmas y piezas debidamente elaboradas, y se considera, además, que estas piezas debidamente elaboradas se les aplica, por consideraciones históricas, el predicado estrella, entonces se muestra que el predicado estrella se aplica a cosas de distinta índole, no meramente a firmas.

En último lugar, para mostrar que las condiciones no son conjuntamente suficientes, es menester presentar un caso que satisfaga todas las condiciones y no sea graffiti*. Tráigase a colación un sujeto con una marcada sensibilidad por cuestiones estéticas tal que pueda satisfacer la tercera cláusula. Ahora, para satisfacer la primera basta con que el susodicho haga un autógrafo, digamos, en su documento nacional de identidad. Puesto que su nombre no supone contenido emocional, ideativo, ideológico o moral, de tipo alguno, al menos *prima facie*, tenemos un caso en que se satisface todas las condiciones pero hay consideraciones que llevan a decir que esa determinada consecución del autógrafo no se le atribuye válidamente el predicado estrella. Recurriendo a cosas establecidas en las secciones pasadas, la definición no extrae todas las consecuencias que debe extraerse. Ni puede ser, por tanto, eliminada una (i.e. la expresión predicativa) en favor de la otra (o sea, en favor del conjunto de sentencias definicionales) porque se puede dar el *definiendum* y no darse, al mismo tiempo, el *definens*.

Uno de los intentos esmerados de definir el predicado estrella, poniéndolo en relación con otras definiciones, se debe a Figueroa (1999, 29; 2014, 41-42). Por razones obvias de extensión manejaremos, tan sólo, la última de ellas. Éste descarta y modifica algunas condiciones para proponer la siguiente:

1. Un medio de expresión o comunicación no institucional que se sirve de representaciones bidimensionales y tridimensionales, que abarca tratamientos que van de lo netamente pictórico a lo netamente escultórico.
2. Se realiza manualmente, con auxilio o no de instrumentos o maquinaria con técnicas directas o indirectas (como el *stencil graffiti*), generalmente sobre un soporte fijo, portátil o móvil (dimesión itineraria), estable o inestable.
3. Puede presentar un carácter lúdico, estético, ritual, informativo, ideológico

4 Véase al respecto la figura 5. Con ello no se presupone que el sujeto del contraejemplo se le adjudique la intencionalidad mentada.

de modo independiente o de forma combinada.

4. Su autor, desde la marginalidad o la clandestinidad o semiclandestinidad y siempre conscientemente, incurre en la indecorosidad o la impropiedad (sobre todo en lo que respecta al soporte), en una actuación fundamentalmente transgresora y

5. Como producto u objeto es efímero, aunque la pretensión de su autor pudiese ser contraria o las circunstancias hayan hecho que perdure en el tiempo (Figuroa-Saavedra: 2014, 41-42)

Habrà sobrada ocasi3n de comprobar que la definici3n es, en 3ltima instancia, insuficiente. Valga por el momento decir que ser3a incorrecto pensar que de entre las condiciones expuestas la intencionalidad est3 ausente. La ausencia de la misma podr3a comportar que manifestaciones expresivas accidentales (o bajo acciones mec3nicas) podr3an contarse incorrectamente entre las cosas a las cuales se les aplica verdaderamente el predicado “graffiti*”. Las manifestaciones expresivas han de ser, por tanto, *ex profeso*. Esto se pone de manifiesto, quiz3, en la primera condici3n.

Adem3s de la primera, admitiremos la segunda y tercera condici3n como condiciones necesarias. No prestaremos atenci3n a (por no entrar en densos comentarios), la acepci3n de “impropiedad” que ah3 se maneja, valga decir que se asocia “impropiedad” con “sancionable”, y m3s espec3ficamente, con “uso impropio del soporte”. No obstante, la cuarta cl3usula, tal y como est3 formulada, no parece de sencillo cumplimiento. En primer lugar, no es f3cil determinar c3mo, en qu3 circunstancias, se “incurre en indecorosidad” o se “incurre en impropiedad”, ello presupone que hay algo, a saber, soporte fijo, port3til o m3vil, con respecto a lo cual hay que reconocerle cierto valor o cierta norma aplicable. Esto con respecto a lo primero. Y se presupone, con respecto a lo segundo, que hay formas de corresponder con los rasgos de la cosa, donde “cosa” significa, de nuevo, soporte fijo, port3til o m3vil. Hay una gran variedad de casos en que atribuimos el predicado estrella a manifestaciones expresivas que no son ni indecorosas, ni incurren en impropiedad alguna. De nada ayuda el decir que “indecoroso” es, en sentido muy lato, algo que est3 en contra de las “normas sociales vigentes” porque esas normas no son generalizables. Tampoco son, *prima facie*, expresiones transgresoras puesto que para llevar algo de ese tipo las acciones han de ser efectuadas m3s all3 de, o en contra de, las normas, pero nada impide que exista para esas acciones una permisividad o una ausencia de norma aplicable al caso. La cuarta cl3usula, tal y como est3 formulada, viola expl3citamente, por tanto, el requisito de no creatividad.

Sea como quiera que sea, concedamos, por mor de la evaluaci3n, que estas cinco cl3usulas son todas ellas necesarias. Veremos que ellas no son empero conjuntamente suficientes. Hay una pluralidad muy distinta de entidades que satisfacen todas y cada una de las condiciones, y tales entidades (tales manifestaciones expresivas), no arrojan una entidad a la cual podamos predicar de ella que sea graffiti*. Si esto es as3, entonces no son condiciones conjuntamente suficientes. Supongamos que alguien fabrica, *in situ*, un simulacro de bomba lapa frente a una instituci3n que lleva a cabo operaciones financieras. Esa acci3n es, puede decirse, (1) un medio de expresi3n no institucional de tratamiento netamente escult3rico, al ser –claramente– un volumen creado, (2) realizado manualmente con t3cnicas directas sobre un soporte fijo, (3) presenta un car3cter informativo o ideol3gico: informa simb3licamente de descontento o amenaza, *verbi gratia*. (4) su autor incurre efectivamente en impropiedad (al realizar algo sancionable *de iure*) desde la marginalidad, y (5) como producto es ef3mero.

Luego, por consiguiente, la puesta en escena de esos elementos parecen cumplir todas las condiciones que presuntamente sólo entidades a las cuales atribuimos el predicado habrían de cumplir. De lo cual se infiere, por tanto, que la satisfacción de todas y cada unas de las condiciones no es suficiente para colegir que se trata de una entidad a la cual aplicamos el predicado estrella o irrestricto. Tal y como queríamos demostrar.

La serie de conjunciones disyuntivas que se encuentran entre las cláusulas, o sea, el que pueda ser esto o lo otro o lo de más allá, soporte fijo o móvil o portátil; lúdico o estético o ritual, etcétera, comporta tanto ciertas —rigurosas— precisiones como ciertas —no bienvenidas— consecuencias. La justificación de que haya una retahíla de disyunciones conjuntivas se justifica, entre otras cosas, advirtiendo que los distintos fenómenos —fenómenos a los cuales cabe la atribución del predicado estrella—, no encuentran una sencilla unificación bajo nota común. Luego, dada esa variedad, y su supuesta no sencilla captura, las disyunciones no tienen sino la función de expresar, mediante disjuntos, que el fenómeno no se agota en un —y en sólo un— soporte o en —un y en sólo— un carácter. Ahora bien, el hecho de que el fenómeno se analice, por así decir, mediante “escrutinio amplio”, comporta la posibilidad de que haya otras materializaciones que satisfagan todas y cada una de las cláusulas meramente al satisfacer un sólo disjunto en cada condición. Visto de otra manera, si bien la labor de Figueroa-Saavedra es observar, acertadamente, que el fenómeno de que se trata no tiene unas notas característicamente comunes de sencilla unificación, sino que lo que tiene es, en todo caso, una variedad de aplicaciones sin que esa variedad comporte, desde luego, *arbitrariedad* a la hora de atribuir —a una cosa u a otra— el predicado en cuestión, en esta *delimitación amplia de campo* hay, sin embargo, una ausencia necesaria de *delimitaciones de área acotada*. Y la ausencia en cuestión acarrea, en este caso, que cosas tales como *edicta munerum* o inscripciones parietales tardomedievales, etcétera, caigan igualmente en el lote de condiciones. Luego, por consiguiente, lo que se está ahí definiendo no es, desde luego, el predicado estrella sino, como mucho, un predicado irrestricto.

En Abarca (2010) se hace la distinción de dos predicados: el predicado “graffiti” y el predicado “postgraffiti”, este último predicado no es, en modo alguno, el predicado estrella ni tampoco el predicado irrestricto. Abarca considera que el predicado estrella, lo que él denomina “graffiti neoyorquino”, con las restricciones históricas de aparición de los casos, se aplica a entidades que satisfacen las siguientes condiciones:

- (i) inscripciones ejecutadas de forma sistemática,
- (ii) dirigidas a un público concreto, y
- (ii) utilizan códigos formales que sólo ese público está acostumbrado a descifrar. Es decir, que funcionan como sistema de comunicación interno de una escena subcultural cerrada (Abarca: 2010, 248)

Que de lo se trata en esta definición es, en efecto, del predicado estrella y no de un predicado con menos restricciones de aplicación, lo pone de manifiesto no otra cosa que la primera condición. Ésta se conforma bien a la restricción contextual “difusión” o “predominancia” si se toma “sistematicidad” en la acepción de que la ejecución de las inscripciones se hacen bajo una metodología y se llevan a cabo con cierta constancia. Quizá no estaría de más incluir adicionalmente que la ejecución no sea en cualquier ámbito sino mayoritariamente en el “espacio urbano” y que el público al que va destinada no sea una colección muy reducida de entidades porque

de otro modo las condiciones serían fácilmente insuficientes. Supóngase, para ilustrar tal insuficiencia, que alguien inscribe, en tablas de plomo y en una lengua extinta, maldiciones vinculantes, en un cierto círculo jerarquizado de individuos. Supongamos, además, que lo hace sistemáticamente, con la finalidad de que cierto número cerrado de entidades castiguen a aquellos que en la maldición se mencionan. Ellas están dirigidas a un público concreto, digamos a una minoría muy minoritaria cuya característica es que los susodichos tienen la capacidad de entender los signos y llevar a cabo la punición oportuna. Tales individuos, además, por mor del argumento, se identifican por constituir la escena subcultural. El cumplimiento de las presentes condiciones, de uno u otro modo, debería arrojar, por el requisito de eliminabilidad o equivalencia material, que las tablillas de imprecaciones son de hecho graffiti*, sin embargo esto está, intuitivamente, en contra de lo que uno calificaría como tal.

Las modificaciones necesarias para hacer que el *definiens* satisfaga los requisitos son falta leve en comparación con lo que en realidad ocurre con las dos últimas cláusulas. Éstas asumen el peso de la restricción contextual, ellas ponen de relieve cierta *dicotomía* así como cierta *destinación*. La dicotomía se enuncia con las siguientes expresiones: “escrituras públicas abiertas” en contraposición a “escrituras públicas cerradas”, las cuales están destinadas, respectivamente, al “público general” y a un “público concreto” (Abarca: 2010, 237).⁵ El primer subgrupo de características se asociaría, a grandes rasgos, con el predicado irrestricto mientras que el segundo subgrupo se halla en correspondencia con lo que el predicado estrella pretende capturar. Ahora bien, esto difiere considerablemente de la caracterización que teóricamente ha recibido el hecho en cuestión. Cuando Castleman da inicio sus primeras páginas indicando ciertas directrices de la manifestación expresiva y, en particular, cuando hace aparecer la restricción de “difusión”, “sistematicidad” o “proliferación”, agrega a ella la importancia que tiene la comprensión de que la manifestación expresiva, llevada a cabo por los escritores de tales manifestaciones, sea “reconocida y aceptada por otros escritores (y posiblemente por *el público en general*)” (Castleman: 1984, 28; la bastardilla es nuestra), esto –o sea, el hecho de que se busca, en ocasiones, el reconocimiento y la aceptación general–, es lo que apareció en la evaluación del taxón *firma* en el modelo Gadsby. Y allí, en la evaluación que efectuamos, se comentó su inadecuación, añadamos ahora, que ella no es, al menos así expuesta, necesaria. Luego, por consiguiente, la diferencia entre “graffiti” y “graffiti*” no puede recaer, en contra de lo que Abarca sostiene, en la dicotomía “escrituras públicas abiertas” y “escrituras públicas cerradas”, porque el predicado estrella también tiene verdadera aplicación a escrituras públicas abiertas, al menos en algunos casos.

Es usual encontrar la expresión “graffiti hip hop” en el lugar en que nosotros ponemos “graffiti*”. Ahora bien, hay varias razones para no aceptar ese vínculo, entre otras razones que también podrían aducirse cuenta la que certeramente señala Abarca, a saber, que el primer elemento vinculado estaba desarrollado aun cuando no lo estaba a su vez el segundo (op. cit. 249, 289 y ss.). Esto no es baladí, aquí no puede decirse “que no importa bajo qué expresión denominemos a la cosa, lo que importa siempre y en cada caso es *lo que* la cosa es”, puesto que en esa expresión hay, en efecto, una atribución no exenta de connotaciones, o sea, que con ese conjunto de expresiones no

5 La distinción, si alguna, podría ilustrarse de muchas maneras. Quizás el conjunto de imágenes recogidas en figura 1-5, ha de ser puesta en contraste con la figura 6.

se trata meramente de *denotar* o *señalar* una cosa, sino que en ello hay pretensión de *caracterizarla*. En Berti (2009) se encuentra esa expresión con la connotación indebida asociada. Sin embargo, las siguientes condiciones que presuntamente caracterizan lo expresado por esa expresión no parecen remitir a esas posibles connotaciones, excepto quizá por la inclusión de la condición *génesis* la cual ha sido formulada con anterioridad, a saber, acciones que, principalmente, comienzan a finales de los años 60 en la ciudad de Nueva York (Berti: 2009, 10). A esa condición se le adjuntan algunas otras, en concreto, condiciones de temporalidad y espacialidad, entre otras, cuyo empleo se hace en vista de completar la caracterización de eso de lo cual tratamos. La primera de ellas dice que, a diferencia de otras expresiones (artísticas), el presuntamente predicado estrella se aplica adecuadamente a cosas que no “están ligadas a la conservación de la memoria y la duración” (op. cit. 10), puesto que, continua, el resultado de esas acciones pueden “durar sólo un instante”, teniendo la capacidad de que “instauran una temporalidad propia” (id. 11). Ahora bien, estas propiedades, o sea, la propiedad, expuesta en negativo, *no estar ligada a la conservación de la memoria y la duración* y la propiedad, formulada en positivo, *ser capaz de instaurar su temporalidad propia* no son, con todo, equivalentes, porque cualquier acontecimiento que sea sincrónico satisface lo primero pero no lo segundo. Y al menos en lo que respecta a la propiedad expuesta en negativo puede decirse que no es necesaria, de nada sirve decir que sea un “arte ‘menor’ que se constituye antes en el territorio de las experiencias que en el de las instituciones” (id.) porque si de alguna manera esas materializaciones se insertan dentro de espacios institucionales, o privados, destinados a la exposición, o si las ejecuciones se llevan a cabo en lugares que no despiertan cuidado alguno, entonces decir eso no bloquea que estén ligadas, de algún modo, a la duración, porque en el segundo caso, por ejemplo, puede durar tanto como el soporte que le da cabida. En lo que concierne ahora a la condición de temporalidad, expuesta con la propiedad dicha en positivo. Si tenemos el mismo estado de cosas del antecedente anterior, a saber, que hay algunas materializaciones que entran dentro de los espacios de exposición, entonces, a tales manifestaciones, les puede acaecer que tengan no una temporalidad propia, una para cada materialización, sino el tipo de temporalidad típicamente asociado a las obras que se exhiben. Luego, de ello, se sigue que la condición de temporalidad es, como mínimo, cuestionable. Pero es que, inclusive, si el soporte, en que se encuentra el resultado de ciertas acciones, está, digamos de nuevo, en situación de abandono, y no hay interés por parte de quienquiera que sea de su mantenimiento, la durabilidad del resultado de la acción no será la suya propia, sino la de la existencia del soporte mismo, siempre y cuando, por supuesto, se suponga que la durabilidad del material con el que ha llevado a cabo es de mayor durabilidad que la existencia del soporte.

No obstante, los hay quienes piensan que si, pongamos por caso, alguien trocease una pared en la cual hubiese una entidad paradigmática de la cual se afirma adecuadamente el predicado “graffiti*” y, el trozo resultante, fuese expuesto en una galería, entonces a ese trozo sólo se podría predicar adecuadamente eso (que es graffiti*) sólo en la primera situación o emplazamiento, pero no en la segunda, por cuanto en esta última se han cortado las condiciones de realización primarias, por ejemplo, su desarrollo en la esfera pública (cf. id. 16). No obstante, si en la situación no hubiese desarraigo, siendo la coyuntura aquella formada por un espacio público el cual se vuelve, por así decir, “galería”, la razón de desarraigo no tendría aplicación y, por tanto, tampoco la propiedad temporal expuesta en positivo porque, en ese lugar,

la temporalidad adquirida no es la propia sino la típicamente asociada a las galerías.

La exposición de las dificultades presentadas a la condición de temporalidad nos ha remitido irremediabilmente a la condición espacial. Ésta, tal y como Berti advierte, no puede ser entendida como “conexión privativa”, esto es, la materialización de cierta acción, a la cual atribuimos el predicado estrella, no está, al menos en la mayoría de los casos, en una relación particular y específicamente pensada para un espacio determinado, ni tiene usualmente pretensiones de reivindicación del mismo (cf. id. 17). Aunque no haya conexión privativa, ni reivindicación del espacio, sí parece haber “conexión conjunta y estrecha de la subjetividad, el *socius* y del medio ambiente urbano” (id. 18).

La expresión de esta condición está lejos de ser todo lo clara que debería, en concreto, no está claro, en primer lugar, que es aquello expresado por “conexión estrecha”. Si “estrecho” es un término que está por “estricto”, un orden parcial estricto es un orden irreflexivo, antisimétrico y transitivo. Y si esto es así, no se ve qué aplicación exacta de todo ello puede hacerse. Si por “conexión estrecha” se entiende, de modo inusitado, “conexión simétrica”, entonces, así las cosas, ha de argumentarse qué razón hay para sostener que lo primero está relacionado siempre y en cada caso que se dé lo segundo.

En segundo lugar, el término “subjetividad” significa, interpretación al uso, “las características o propiedades de juicios, argumentos o percepciones cuya base es el punto de vista del sujeto”. De nuevo, si tenemos esta elucidación como hipótesis, ha de haber, pues, en una determinada materialización graffiti*, una relación “estrecha” entre juicios o argumentos cuya base justificatoria es el punto de vista del sujeto y el medio ambiente urbano. El problema no es tan sólo que “medio ambiente urbano” sea una expresión oscura (que también), sino que la principal dificultad reside en que lo expuesto asume que en cada firma ha de haber unos elementos, a saber, propiedades de juicios o argumentos cuya base es el punto de vista del sujeto. Y esto es dialécticamente inefectivo por cuanto no hay en los nombres o firmas propiedades de juicios o percepciones. Si “subjetividad” no significa eso, sino —también de modo particular e infrecuente— “individuo que, por no tener lugar propio, quiere hacerse presente en el espacio que lo circunda” (id. 15-16), entonces la exposición de la condición de espacialidad puede ser reformulada, con arreglo a la lectura que se hace, como sigue: esta entidad A es graffiti* si la práctica de intervención urbana es llevada a cabo por un individuo con pretensiones de hacerse presente en, u ocupar, el medio urbano, entonces el medio urbano se determina como tal cuando un sujeto con las pretensiones oportunas delimita ese espacio para ser practicado.

Las más inmediatas consideraciones que ponen en suspenso la veracidad de lo enunciado se basan en advertir que, usualmente y bastante plausiblemente, los “medios urbanos” no se determinan, contra Berti, por las pretensiones de uno u otro sujeto, sino que bien al contrario lo que determina que algo sea una “área urbana” es una consideración numérica relativa a los miembros que habitan esos espacios, o una condición relativa a reglas funcionales de las actividades llevadas a cabo por los miembros del área (cf. Weeks: 2010, 34). A la condición de espacialidad se habría de sumar, controvertidamente, la condición temporal, a saber, cada una de esas materializaciones tiene una temporalidad propia, no duradera.

Suele hacerse referencia a —y Berti redundante en el empleo de—, que el espacio en el cual se ubican las entidades paradigmáticas es no otro que el “espacio público” o la “esfera urbana”. Ahora bien, no hay una equivalencia entre ambos, ya que no puede

usarse un término en todo lugar en que se emplea el otro, por cuanto el uso de uno o de otro no es intercambiable en todo contexto, puesto que hay espacios públicos que no están dentro de la esfera urbana. Pero sea como sea, no es cierto que esos sean los espacios en los que las manifestaciones realizadas por ciertos sujetos con ciertas intenciones se hallan. Algunas de las realizaciones pueden estar, nada en principio lo impide, en espacios privados (rellanos de edificios, paredes de edificios dispuestos con maquinaria para elaborar productos, etcétera) y, se encuentran, asimismo en espacios no urbanos, por ejemplo, en entornos rurales, villas o aldeas.

Para caracterizar nuestro predicado estrella a diferencia de otros predicados restrictivos, dicho en su terminología para diferenciar el “graffiti hip hop” del “postgraffiti”, se recurre a ciertas propiedades que Castleman enumera, en particular, *estilo, forma, metodología y dejarse ver* (cf. Castleman: op cit. § II). Dejaremos de lado el que no sea verdad que, al segundo predicado, éstas características no le correspondan tan bien como le corresponde al primero, todas ellas se aplican con un grado de conveniencia tanto a unas prácticas como a otras. Luego, la diferencia entre uno y otro no queda ni mucho menos fijada. Lo que conviene resaltar es que se recuperan tales propiedades a fin de añadirlas a las condiciones de temporalidad y espacialidad. Tal que se obtiene, en último término, cinco condiciones: la condición génesis, la condición temporal, la espacial, la condición modalidad y la condición penalización. Puesto que esta última condición no cumple con la tarea de demarcar los dos dominios de entidades que caen bajo el predicado estricto y el predicado —también restricto— “postgraffiti”, se incumple la eliminabilidad en tanto en cuanto puede haber entidades a las cuales se les aplica el segundo que satisfacen todas y cada unas de las condiciones que, presuntamente, se establecen para el primero. La falta de efectividad dialéctica de todas las condiciones expuestas hace que sea necesario modificarlas a fin de obtener una caracterización lo más fina posible. En el subsiguiente apartado se ensañará un intento de variación de las mismas que intenta, en la medida de lo posible, paliar la falta de exactitud mostrada.

3.1 Concepto cúmulo

Suministrar una satisfactoria definición de graffiti*, en términos de “eliminabilidad” o “equivalencia material”, no es en modo alguno algo de sencillo cumplimiento y más si se tiene en cuenta que hay algunas cláusulas correspondientes a otros conceptos cercanos que solapan con las cláusulas del predicado estrella. Observar, una vez acometido ciertos análisis, la dificultad de obtener algo relevantemente satisfactorio en esa cuestión, puede llevar a una táctica consistente en desestimar tal empresa por considerar que, dada la diversidad de entidades a las cuales se le aplica el predicado estrella, no hay, por ello, unificación viable alguna. Si el predicado no está clausurado, por cuanto existe la posibilidad de que haya siempre casos límite, las condiciones admitirán siempre y en cada caso enmiendas posibles. Si la noción, por el contrario, se considera *clausurada*, cierto procedimiento basado en la presentación de un conjunto disjunto de condiciones suficientes, quizá no todas ellas necesarias, puede ser una táctica a considerar.

Podemos referirnos a ese conjunto disjunto de condiciones suficientes como “concepto cúmulo”. Así, si recogemos las condiciones que en el curso de este texto han ido apareciendo, cierta entidad es graffiti* cuando (1) restricciones genéticas son aplicables a (2) ciertas acciones intencionales, no institucionales, llevadas a cabo

por sujetos en el espacio, con la pretensión primaria de que el individuo, o grupo de individuos, estén presentes observando alguna propiedad modal de *estilo* o de *frecuencia de aparición*. (3) si no hay previo consentimiento de los propietarios y si no hay, en última instancia, una licencia expresa dispensada por el consistorio o por algún órgano de gobierno vinculante, entonces las acciones (y los resultados de esas acciones) son susceptibles de ser legalmente penalizadas. Tales entidades (4) no son efectuadas con la pretensión primaria de hacer referencia a asuntos políticos o religiosos o delimitaciones territoriales, ni tiene como objeto la publicidad de productos. Las ejecuciones (5) se llevan a efecto con auxilio de ciertos instrumentos sobre soportes fijos o móviles ubicados en espacios susceptibles de ser concurridos por cualesquiera sujetos (públicos o privados, urbanos o rurales; no íntimos). (6) A cada acción que tiene como resultado una firma se le supone *algún* representante manifiesto. (7) si las entidades son firmas o piezas de mayor elaboración cuyo estilo es, o bien, excesivamente autóctono o, bien, salvaje, la legibilidad de las mismas requiere una determinada familiaridad con ellas. (8) Hay condiciones de ubicación y persistencia iniciales vinculantes para los resultados de las ejecuciones tal que el cambio de ambas puede comportar el cese de atribución. La lista es, ciertamente, provisional. No obstante, que aparezcan en ella algunas cláusulas y no otras, aun cuando se aceptan condiciones no necesarias, no es fruto de una irresolución sino, en todo caso, de una imposibilidad de tener presentes todos los casos relevantes, o sea, la irresolución no se da por ausencia de consideración de *algunos* factores que están presentes cuando la entidad se da, sino que la inconclusión en cuestión se da por ignorar *todos* los factores en relación a los cuales la existencia de la entidad depende. Si esto, por un lado, es causa de una limitación cognitiva, hay, por otro lado, una restricción por análisis, a saber, el proponer –una vez realizado ciertos análisis– unos u otros elementos como parte integrantes de una lista no es una determinación que, por de pronto, pueda ser tomada como neutra. En el curso de esta disertación han hecho aparición algunas cláusulas que ahora no figuran como elementos participantes y, obviamente, que *no lo hagan* no puede ser por una cuestión de capricho personal sino que ello está sujeto a razones. Lo mismo cabe decir acerca de las que sí comparecen. Así, que se decida que la condición temporal no haga aparición como cláusula integrante recibe apoyo en que una más detallada exposición de la misma no arroja claridad alguna. La aludida exposición podría condensarse en los siguientes términos: supuesta una ejecución con determinadas intenciones, la durabilidad de lo realizado depende, o bien, de la decisión de los órganos consistoriales, o bien, de los propietarios; o bien, es idéntica al cese de la existencia del soporte que lo acoge, o bien, por último, sus condiciones de perdurabilidad depende de las propiedades del material con el que se ha llevado a cabo. Luego, se observa con ello que no hay una temporalidad bien determinada, puesto que la existencia del resultado de la acción depende de una multitud muy variada de circunstancias. Esto ha llevado, en último efecto, a la decisión de apartar esa condición de la lista.

La primera condición restringe el uso del predicado a productos de acciones que surgen a partir de algún –aproximado– corte temporal no desubicado: finales de los años sesenta en New York. Luego, cualesquiera entidades que hacen aparición con anterioridad a ese corte no se les aplicará adecuadamente el predicado estrella: inscripciones del tipo *edicta munerum* e inscripciones parietales en templos altomedievales, quedan expresamente a un lado.

Con la segunda condición se intenta además de capturar que la acción sea

llevada a cabo con cierta intencionalidad (evitando así casos involuntarios), el que esa intención ha de estar dirigida al cumplimiento de alguna propiedad ya sea ésta la de *estilo*, ya sea la de *frecuencia de aparición*. La primera propiedad casa literalmente con la condición (iii) de Reyes; mientras que la propiedad dicha en segundo lugar parece casar parcialmente con la condición (i) de Abarca: “inscripciones ejecutadas de forma sistemática”. Con ella se recoge, asimismo, lo que Castleman califica como “la directriz primordial del graffiti” (Castleman: 1982, 27). Con lo cual (con las condiciones tomadas en conjunto) se intenta apartar del escrutinio, no del todo exhaustivamente, tanto aquellas otras “formas tradicionales de escritura mural” (Castleman: 1882, 28), como aquellas entidades cuya función es el ser preparativo para una ulterior puesta en escena, en ellas está presente, efectivamente, el estilo. Pero, al menos no en todos los casos, no cumplirán la condición (5) al ser ejecutadas y permanecer en espacios íntimos no susceptibles de ser concurridos por cualesquiera sujetos.

Ahora bien, esta condición no es equivalente a la condición (a) de Ferrell, a saber, “las que predominan en el espacio público”. La razón subyacente es que del hecho de que se haga algo sistemáticamente no se sigue, necesariamente, que esos algo efectuados predominen en el espacio, y viceversa. Para ilustrar, en lo que sigue, ambas direcciones, supongamos que hay una situación en la que hay colapso debido, mayoritariamente, a una excesiva actividad de cosas a las cuales se les atribuye el predicado irrestricto, no el predicado estrella. Añadamos que éstas cosas no han sido realizadas sistemáticamente y con constancia, sino que su aparición ha sido puntual, causa de que a cada miembro le ha sido comunicado el deber de hacer una determinada inscripción parietal (poco importa para el caso si general o individual). Y agréguese a ello que la aparición de cosas a las que se le atribuye el predicado estrella es considerablemente menor en comparación con las inscripciones parietales mentadas. Así las cosas, se ve, por un lado, que la sistematicidad de ciertas acciones no implica que esas acciones predominen y que *lo que predomina en ese espacio* no son, desde luego, cosas a las cuales se les atribuye convenientemente el predicado restricto.

Hay varias maneras de atender a la tercera nota característica. Guárdese uno de pensar que el modo en que se ha hecho eso no es teóricamente premeditado. La exposición de la cláusula en los términos en que se ha hecho está lejos de coincidir con la nota (d) de Figueroa-Saavedra, o sea, “su autor incurre conscientemente en la indecorosidad o la impropiedad, en una actuación fundamentalmente transgresiva”. Las dudas que hicieron aparición acerca de la excesiva creatividad a propósito del término “impropiedad” y “fundamentalmente transgresiva” obligan a ello. Ahora bien, esta cláusula tiene mayor poder de caracterización que la condición que figura en el concepto cúmulo. Así, si aquélla sufriera algunas convenientes modificaciones quizá la sustitución de ésta por aquélla no sería algo desacertado.

Por otro lado, la segunda condición nos conecta de algún modo con la inmediatamente consecuente. Que esas cosas se caractericen por la directriz de sistematicidad o constancia puede llevar a una reacción de penalización. Nótese que una lectura hermenéuticamente efectiva de la condición (b) de Ferrell indica cierto *ajuste de campo*: la sistematicidad conduce a una predominancia y, como respuesta a esta predominancia, hay una campaña consistorial de eliminación de aquellas entidades a las cuales se les atribuye el predicado restricto. Ahora bien, que la condición (3) del concepto cúmulo no sea expuesta en estos términos proviene del hecho de que las campañas de eliminación han de tener como probable antecedente, lo que en (3)

aparece como consecuente, a saber, “que algo sea susceptible de ser penalizado”, o sea, que es una consecuencia que en todo caso se podría derivar de (3) pero no está implicada en ella. Dicho lo mismo de otra manera, para inferir que “hay una campaña consistorial de eliminación” se ha de tener como antecedente probable “que algo sea susceptible de ser penalizado”. La limitación a la primera consecuencia y el no tránsito a la consecuencia ulterior (o sea, a “la existencia de una campaña consistorial de eliminación”), proviene de un intento de conservar un par de cosas. La primera cosa de ese par es que puede cumplirse el antecedente en situaciones no urbanas, digamos, en lugares rurales donde hay efectivamente cosas a las cuales atribuimos el predicado estrella, y que a pesar de haber una penalización explícita ello no conlleve a su vez una campaña expresa. La segunda cosa a observar es que, usualmente, las campañas en contra son tan o igual de indiscriminadas con respecto a cosas a las cuales atribuimos el predicado estrella como cosas a las que no se aplica y se aplica únicamente el predicado irrestricto. No obstante, y puesto que en el concepto cúmulo se permiten condiciones no necesarias, con lo dicho no se está diciendo que la condición no tiene derecho a formar parte como condición que sea, junto a otras, suficientemente suficiente. Se dice que la consecuencia ulterior es, por provinciana, quizás, excesiva, y por, aplicabilidad irrestringida, quizá insuficiente para cumplir el cometido que se le asigna: diferenciar cosas a las cuales aplicamos el predicado estrella de cosas que no.

Las dos primeras condiciones se establecen a fin de acotar la atribución de los predicados a ciertas entidades, con ellas se descarta la atribución del predicado restricto a entidades que aparecen antes de cierto corte temporal y entidades que han sido producto de ejecuciones puntuales, *inter alia*. El tránsito de la segunda cláusula a la cuarta se da al entender que ésta última se introduce como diferencia específica. Las pretensiones primarias son esas que se han listado como estilo o frecuencia de aparición, entidades que han sido efectuadas con la pretensión primaria de hacer referencia a otras cosas que no sean esas, no serán entidades a las cuales les quepa adecuadamente la atribución del predicado estrella, no obstante, eso no comporta que tales cosas puedan aparecer como intención secundaria. Con ello se intenta evitar la consecuencia indeseable que la condición (d) de Ferrell puede llegar a incurrir, o sea, calificar a una firma con el predicado estrella y la posible frase adjunta a esa firma como no atribuible ese predicado. En línea con ello, la condición asienta que la presencia de la intención primaria conjuntamente con alguna otra (condición secundaria) puede arrojar que haya mensajes, frases, etcétera, a los cuales se les atribuye el predicado estrella. No tener en cuenta esta cláusula por considerarla que solapa con (2) podría comportar la consecuencia indeseable mentada, por consiguiente ello suministra alguna clase de justificación de que (4), y no una cierta variación de la misma, sea contada entre las condiciones.

No cabe la menor duda de que la condición que sigue a la que acabamos de glosar es la que ilustra, o al menos es a la que le recae el peso de ilustrar, ciertas ejecuciones con mayor efectividad. Ella no es más que una modificación de la condición que Figueroa-Saavedra hace constar entre las condiciones necesarias. Ahora bien, la retahíla de disyunciones complican excesivamente la exposición. La complejidad se introduce porque no puede decirse ingenuamente que las entidades a las que atribuimos el predicado restricto sean entidades que están, en exclusiva, dicho *à la* Berti, en la “esfera urbana”, porque esas entidades no están ligadas, en exclusiva, a ciudades. Pero tampoco es enteramente cierto, aunque quizá es algo más adecuado, decir que están,

en exclusiva, en el “espacio público”, porque hay espacios restringidos por criterios de propiedad privada en los cuales también tienen cabida tales entidades. Decir, sin faltar a la adecuación, que pueden hallarse tanto en “espacios privados como públicos”, “urbanos” o “rurales”, no ayuda obviamente a tener una clara concepción de lo que se habla. Para capturar abreviadamente la retahíla de disyunciones, se ha optado por decir (tal vez no de la mejor forma en que ello pueda decirse) “espacios susceptibles de ser concurridos por cualesquiera sujetos”. Aquí prevalece el ajustarse, en la medida de lo posible, a lo que es el caso, por compleja que ello sea, por encima de una exposición que por ilustrar un fenómeno se desvíe de lo que el caso es. Lo mismo cabe decir, *mutatis mutandis*, acerca de los soportes. La caracterización no puede limitarse únicamente a un soporte, ya sean paredes (soportes fijos) o vagones de metro (soportes móviles), etcétera. Y para evitar contar en la extensión del predicado cosas tales como ejecuciones ensañadas al aire, se introduce en la cláusula que las ejecuciones se hagan con auxilio de ciertos utensilios, por ejemplo, pintura en aerosol, rotuladores, rodillos, punzones, etcétera. La amplitud con la que se expone la condición no es tan ilimitada como a primera vista pudiera parecer. Con el enunciado, incluido en la condición (5), “espacios susceptibles de ser concurridos por cualesquiera sujetos”, se intenta, por descarte, no contar cualesquiera espacios o soportes, en concreto, hay algunos espacios que se vetan, en concreto, se vetan explícitamente *espacios íntimos*.

La condición (6) merece algún comentario. Hay varios tipos de cosas a las que se aplican adecuadamente el *ser graffiti*, pongamos por caso, una mera testificación de presencia, amenazas, denuncias o marcas territoriales, son cosas de esa índole; decir que “hay, solamente en las entidades a las que se aplica el predicado estrella, una correspondencia biunívoca entre firma y representante”, sería decir algo falso, porque hay casos en los cuales una firma no tiene a un único representante sino a una colección de ellos. La modificación de la cláusula, a fin de evitar esos inconvenientes, podría tomar la reformulación siguiente: si el contenido de tales acciones es un *nombre* y este nombre (considerado designador) representa y si ese nombre no representa a una colección de individuos, entonces se da una correspondencia biunívoca entre firma y representante. Este condicional descarta, en el antecedente, que el designador tenga ausencia de referente o que la firma sea anónima. Así, puesto que el énfasis se pone en aquello que se descarta, la cláusula puede tomar la forma de que cada acción cuyo resultado sea una firma, a ésta se le suponga algún (ya sean varios o un único) representante no anónimo.

La séptima condición está en línea, pero no es coincidente, con las condiciones “mensajes cerrados a los miembros de una comunidad” de Gadsby. Y con la que Abarca hace constar entre las condiciones que presenta: “códigos formales que sólo ese público está acostumbrado a descifrar”. El objetivo, nada baladí, de Abarca, es diferenciar dos predicados en la extensión de los cuales pueden haber entidades que intersectan. Estos dos predicados mentados no son otros que el predicado estrella y un predicado que algunas a veces aparece en forma de “postgraffiti” o “arte urbano”. Ahora bien, la no coincidencia entre (7) y estas condiciones es que, tal y como tuvo ocasión de verse, no es cierto que el predicado estrella sea atribuible a cosas en cuya ejecución se emplean códigos formales dirigidos a un público concreto en una escena cerrada. No obstante, sí que parece adecuado decir que hay ciertas entidades (ciertamente no todas ellas) a las cuales eso pondría convenirle, a saber, entidades que cumplen ciertos requisitos de estilo. En suma, la no equivalencia entre una y otras es que (7) sólo se aplica a

algunas cosas, no a todas. La aplicación generalizada, que es la que parece darse en las condiciones de Gadsby y Abarca, es la que no se da en la condición que ahora se glosa.

Con la cláusula, que figura en último lugar en el concepto cúmulo, se trata de capturar, no fuera de toda controversia, la situación en la cual cierta ejecución paradigmática se lleva efecto en una determinada ubicación y sobre un determinado soporte. Al estar en ese lugar y no en otro se asocian a ella determinadas condiciones de persistencia. Antes de seguir en la exposición de la situación, quizá sea menester ilustrar lo dicho con alguna ayuda material. Tómese, en sintonía con ello, cierta ejecución paradigmática ubicada sobre la chapa de un vagón de tren, ciertas condiciones de persistencia están asociadas al resultado de la ejecución, ninguna de las cuales observa, por de pronto, la posible restauración o conservación de lo ejecutado. Ahora, si las condiciones de ubicación cambian, y cambian asimismo las condiciones de persistencia, supongamos, se traslada el vagón a una galería, entonces a la entidad resultante sólo es aplicable el predicado estrella en la primera ubicación con las condiciones de persistencia iniciales, pero no en la segunda. A ésta, en todo caso, le convendría la predicación de “ser estilo graffiti” pero no “graffiti*”.



Figura 1 Firmas: Tofu Paz, Kafre, *inter alia*. San Adrián del Besós, Barcelona, 2005.



Figura 2 Firma: Kafre. Barcelona, 2013.

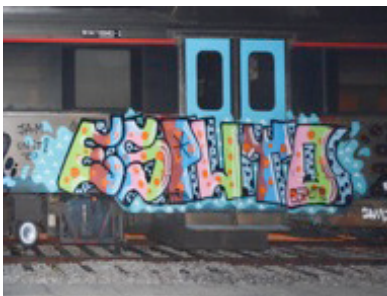


Figura 3 Tren. Esputo, Portugal, 2013.



Figura 4 Show, Valencia, 2015.



Figura 5 Kafre “Pichoner”, San Adrián del Besós. Barcelona. 2014.



Figura 6 Show, Valencia, 2014.



Figura 7 Stigme y LeonKa, “Abrakadabra”, Barcelona, 2013.

Bibliografía

- Abarca Sanchís, Francisco Javier. 2010. *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: Graffiti, punk, skate y contrapublicidad*. Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.
- Belnap, Nuel. 1993. “On Rigorous Definition”, *Philosophical Studies*. 72: 115–146.
- Berti, Gabriela. 2009. *Pioneros del Graffiti en España*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Brambilla, Marco. 1993. *Demolition Man*. United States, Warner Bros, 114 min.
- Cambil Hernández, María de la Encarnación. 2012. “Los graffitis y el espacio urbano: el “niño de las pinturas””, *Quiroga*. N° 2, 10-29.
- Castleman, Craig. 1982. *Getting up. Subway Graffiti in New York*. Nueva York: The Massachusetts Institute of Technology. (Trad. Cast.) Pilar Vázquez Álvarez, *Los Graffiti*. Madrid: Hermann Blume, 1987
- Ferrell, Jeff. 1993. *Crimes of style: urban graffiti and the politics of criminality I*, New York: Garland. Reimp. Boston: Northeastern University Press, 1996
- Figuerola-Saavedra, Fernando. 1999. *El Graffiti Movement en Vallecas. Historia, estética y sociología de una subcultura urbana (1980-1996)*, Tesis doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid.
- Figuerola-Saavedra, Fernando. 2006. *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*, Minotauro Digital: Madrid
- Gadsby, Jane (1995): *Looking at the Writing on the Wall: A Critical Review and Taxonomy of Graffiti Texts*, <http://www.graffiti.org/faq/critical.review.html>
- Gupta, Anil. 2014. “Definitions”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), URL= <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/definitions/>>.
- Jürg, L y Franke U. 2002. *Hector*, <http://juerglehni.com/works/hektor>
- Lewisohn, Cedar. 2005. *Street Art: The Graffiti Revolution*, London: Tate Publishing.
- Macdonald, Nancy. 2001. *The Graffiti Subculture. Youth, Masculinity and Identity in London and New York*, New York: Palgrave Macmillan
- Brambilla, Marco. *Demolition Man*
- Reyes, Francisco Sánchez. 2012. “Graffiti. ¿Arte o vandalismo?” , *Pensar la Publicidad* , Vol. 6, N° esp, 53-70
- Weeks, John R. 2010. “Defining Urban Areas” , *Remote Sensing of Urban and suburban Areas*. T. Rashed and C. Jürgens (eds.) Springer, Dordrecht, pp. 33-45
- Yablo, Stephen. 1993. “Definitions, consistent and inconsistent” , *Philosophical Studies*. Volume 72 (2-3), 147-175.

Aesthetics and “transcultural” turn

La estética y el giro “transcultural”

Giuseppe Patella*

Abstract

What does “transcultural turn” exactly means and which is its relationship with aesthetics? Culture has never been as important as it is today, so it is now more than ever crucial to reflect on its current expressions and transformations. In this sense it is useful to examine the perspective of cultural studies. The purpose of this paper is to analyze the effects of the “cultural turn” on aesthetics highlighting positive and negative aspects of the relationship between aesthetics and cultural studies. In spite of many criticisms it has received (eclecticism, lack of scientific rigor, methodological unreliability and so on...), it is crucial to accept the challenge coming from cultural studies without avoiding the experience of the conflict and of the difference. Accepting this challenge means stop looking at aesthetics as a pure and self-sufficient discipline and adopting a pluralistic, transcultural and inclusive point of view. So, instead of a modern concept of culture considered as a unitary whole and based on a rigid binary opposition, a transcultural approach emphasizes a continuing process of contamination and dissemination of ideas, languages, cultural habits and artifacts. It means overcoming an ethnocentric point of view and dealing with marginal or alternative experiences coming from contemporary society, following a logic of difference understood as non-identity, complementarity and plurality.

Keywords: cultural studies, transcultural, cultural turn, pluralism.

Resumen

¿Qué significa exactamente “giro transcultural” y cuál es su relación con la estética? La idea de cultura nunca ha sido tan importante como lo es hoy, por lo que ahora resulta más crucial que nunca la reflexión sobre sus expresiones y transformaciones actuales. En este sentido, es útil examinar la perspectiva propia de los estudios culturales. El propósito de este trabajo es analizar los efectos del “giro cultural” en la estética destacando los aspectos positivos y negativos de la relación entre la estética y los estudios culturales. A pesar de las numerosas críticas que ha recibido (eclecticismo, falta de rigor científico, falta de fiabilidad metodológica, y así sucesivamente...), es crucial para aceptar el desafío proveniente de los estudios culturales sin evitar la experiencia del conflicto y de la diferencia. Aceptar este desafío significa dejar de mirar a la estética como disciplina pura y autosuficiente, adoptando un punto de vista pluralista, transcultural e incluyente. Así, en lugar de un concepto moderno de la cultura considerada como un todo unitario y con base en una oposición binaria rígida, un enfoque transcultural hace hincapié en un proceso continuo de contaminación y difusión de ideas, lenguas, hábitos culturales y artefactos. Esto implica superar un punto de vista etnocéntrico y hacer frente a experiencias marginales o alternativos procedentes de la sociedad contemporánea, siguiendo una lógica de la diferencia entendida como la no-identidad, la complementariedad y la pluralidad.

Palabras clave: estudios culturales, transcultural, giro cultural, pluralismo.

* University of Rome “Tor Vergata”, Italia. patella@lettere.uniroma2.it
Artículo recibido: 26 de mayo de 2015; aceptado: 13 de julio de 2015

Culture and Aesthetics

What happens when a traditional discipline like aesthetics meets cultural studies? In this paper I will analyze positive and negative aspects of this meeting, arguing that if we want a future for aesthetics we have to adopt a pluralistic, transcultural and inclusive point of view and consequently we have to deal seriously with the universe of cultural studies.

But what about the relationship between aesthetics and cultural studies? Let’s analyze closer the two sides of this relationship, cultural studies on one side and aesthetics on the other one. On the one hand, it is well known that cultural studies has met aesthetics from the outset. From the first study produced within the field of cultural studies around the sixties in Great Britain, for instance by cultural theorist such as Raymond Williams,¹ we find a strong interest gradually increasing in traditional aesthetic themes, so to speak, such as art, taste, pleasure, in artistic products so-called popular, as well as the use of aesthetic categories (such as beauty, style and so on) in the interpretation of modern cultural phenomena. The book of Dick Hebdige, *Subculture*, is also a good example of this kind of approach.²

Instead, on the other hand, it is less obvious that aesthetics as philosophical or scientific discipline has met cultural studies, has begun to seriously deal with it. But even if it is only a new experience, the combination of aesthetics and cultural studies can not be accused of arbitrariness. What just a few years ago might seem at best as an extravagance and at worst as something meaningless or even risky, has no longer any reason to be. The interactions between the two have now become reality finding its definitive consecration in an important encyclopedia of aesthetics published in 1998,³ and in the new aesthetics dictionary, *The Oxford Handbook of Aesthetics*, published in 2003,⁴ as much as in an impressive numbers of books published worldwide on this topic generally attesting to this new development.⁵

Now, the *Handbook*, for example, not only devotes an entire chapter to “postmodernism,” but also one to “aesthetics and cultural studies”. This is clearly important to me, for several reasons. First of all, because it is a dictionary that incorporates facts and events that took place throughout history or ongoing trends. Second, because this admittedly analytical approach dictionary tends to consider aesthetics predominantly as a philosophy of art; and finally, because the *Handbook* is a kind of introduction to the most current research in the relevant cultural fields. All these show the extent to which cultural studies has now entered – and rightly so – the area of aesthetics, albeit analytical, to the point that we can henceforth speak of a “cultural turn.”

But what does cultural turn exactly means and which is its relationship with aesthetics? Today, it is said, everything is culture, the term culture has been very

1 See Raymond Williams, *Culture and Society: 1780-1950* (London: Chatto and Windus, 1958).

2 See Dick Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style* (London: Methuen, 1979).

3 Michael Kelly, ed., *Encyclopedia of Aesthetics*, 4 vols. (New York: Oxford University Press, 1998).

4 Jerrold Levinson, ed., *The Oxford Handbook of Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2003).

5 See for example Winfried Fluck, *Aesthetics and Cultural Studies*, in E. Elliott-L. Freitas Caton-J. Rhyne, eds., *Aesthetics in a Multicultural Age* (New York: Oxford University Press, 2002, pp. 79-103); Michael Bérubé, ed., *The Aesthetics of Cultural Studies* (Oxford: Blackwell, 2005); and Giuseppe Patella, *Estetica Culturale: Oltre il Multiculturalismo* [Cultural Aesthetics – Beyond multiculturalism] (Roma: Meltemi, 2005).

extended, fragmented and stretched in thousand different directions. Clothing, sport, sexuality, travelling, food and leisure are considered cultural expressions transmitting very complex messages whose decoding requires extensive and sophisticated knowledge, as well as critical thinking and flexible mental ability.

So, if culture has never been as important as it is today, it is now more than ever essential to reflect on its current manifestations and transformations. In this sense it becomes useful to pay attention to the perspective of cultural studies. As is well known, it brings together those disciplines that seek to understand the complexity of the phenomenon of culture and the political dimension connected with it, investigating its multiple forms in everyday life. Moreover, those disciplines seek to overcome not only the traditional separations between established cognitive areas, but also, and above all, the classical dichotomies such as knowledge and power, or culture and society. They bring into focus mainly on the relationship between cultural practices and the power devices they carry along.⁶ In this sense, in their best models, they seem meaningfully appropriate to deal with the most current issues pertaining to modern multicultural society, globalization, emerging identities, new ways of feeling, and the unusual and neglected experiences of our existence.

Now, after the so called cultural turn involving all spheres of social life and all areas of knowledge, it is clear that aesthetics can no longer hide itself, it can not remain secluded or escape from culture. Traditional aesthetic categories should thus be rethought in the light of complex and profound cultural processes; their transformations and the ways they unfold. The meeting between aesthetics and cultural studies, however, does not happen because this is the latest fashion in the intellectual field, but because the outcome of theoretical debates around cultural studies can provides new reflections to drive us to rethink our discipline from a transcultural perspective, helping us to redefine its presence today in a more appropriate way to the needs of our time.

Multicultural, Intercultural or Transcultural Approach?

So, instead of a modern concept of culture considered as a unitary whole and based on a rigid binary opposition (high/low, west/east, male/female...), a *transcultural* approach emphasizes a continuing process of contamination, ibridation and dissemination of ideas, languages, cultural habits and artifacts.

We should then distinguish a transcultural approach from a ‘simple’ intercultural or multicultural approach. The difference is well clarified, for instance, by a recent essay of Krystyna Wilkoszewska in a collected book on global discourses in aesthetics.⁷ Here, following the work of Wolfgang Iser⁸ and some other postmodern thinkers (French in particular), she clearly differentiates the transcultural approach, characterized by relational networks rather than binary oppositions, from multicultural and intercultural form of aesthetics, still based on a uniform and homogeneous conception of culture. She writes:

6 See Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paula A. Treichler, eds., *Cultural Studies* (New York: Routledge, 1992).

7 Krystyna Wilkoszewska, “Transcultural Studies in Aesthetics”, in *Gimme Shelter. Global Discourses in Aesthetics*, ed. Jos de Mul and Renée van de Vall (Amsterdam: Amsterdam U.P., 2013), 81-88.

8 The project of Iser of rethinking the academic discipline of aesthetics based on the concept of *aisthesis* including broader issues and a different perspective is well known. See Wolfgang Iser, *Undoing Aesthetics* (London: Sage Publications, 1997).

Multi- and interculturality are placed in a modern conception of pluralism, while transculturality refers to the idea of pluralism worked out by postmodern French philosophers. In the modern version of pluralism the multitude is understood as a result of a breaking off of a whole. Every element of the broken whole preserves in itself the memory of the totality it earlier belonged to. But at the same time the element is an independent whole that is confronted with the others. ...The postmodern version of pluralism does not begin with a category of a whole. Multitude is not understood here as a derivative state that came into being after a breaking off from a primary wholeness. Multitude is primary and the whole secondary, because the latter is understood as the product of a lasting tendency of the human mind for generalization and totalisation. In the postmodern concept of plurality a category of wholeness is deconstructed on every level of thinking and no phenomenon of reality can be treated as an autonomous coherent whole. Postmodern pluralism shows that multitude goes across – in syncretic terms – every potential wholeness preventing its constitution.⁹

In this sense, as regards the problem of coexistence of cultures in the contemporary world, multiculturalist approach simply accepts the existence of many different cultures and considers each culture as a monolithic whole, whereas interculturalist postulates a kind of connection between cultures. Both approaches, however, are still imbued with a modernist idea of culture, influenced – as Wilkoszewska rightly points out – by Johann Gottfried Herder’s theory of culture,¹⁰ quite influential in Europe since the eighteenth century, that understands the different national cultures as strongly monolithic, uniform, without any internal differentiation and impenetrable each other. Today, this traditional sort of logic is no longer adequate to understand the complex cultural phenomena of our times and the concepts of multi- and interculturality seem to be only insubstantial variations of this kind of language.

Anyway, I think we should go further and argue that even the present multiculturalist perspective¹¹ that seems nowadays so updated is tremendously ambiguous, because postulates a simple coexistence of different cultural worlds without a real dialogue and this is also presented as the good face, politically correct, of the dominant ideology. As Slavoj Žižek remarks¹², multiculturalism is based on an idea of tolerance and respect at least paradoxical. Because, while proclaiming the equality of all forms of culture, it can surreptitiously assert its diversity and (therefore) its superiority. Indeed, in principle, who is aspiring to be merely tolerated? The real problem with multiculturalism is then that, behind the candid idea of tolerance of different cultural universes, with the excuse of respect for many ways of life, it can put everything on the same level and confuse everything, causing on the one hand a kind of homogenization never seen before and, on the other, from heights of its universal position, it could continue to confirm its essential superiority. In this sense, Žižek can say that multiculturalism is an unacknowledged form of racism and the new ideology of our times, the true “cultural

9 Wilkoszewska, “Transcultural Studies in Aesthetics”, 84.

10 See Johann Gottfried Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1791; *On World History*, eds. Hans Adler and Ernest A. Menze (Armonk, N.Y.: M.E. Sharpe, 1997).

11 See Charles Taylor, *Multiculturalism and “The Politics of Recognition”*, ed. Amy Gutmann (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992).

12 See Slavoj Žižek, “Multiculturalism, or the Cultural Logic of Multinational Capitalism”, *New Left Review*, 225 (1997): 28-53.

logic of multinational capitalism”, against which he would paradoxically propose a “defense of intolerance”.

What we rather need today is a transcultural perspective, where the concept of transculturality – as Wilkoszewska remarks – “refers to the image of the world in the process of globalization where the concept of transaction replaces the concept of interaction, the concept of relational networks (defined through terms like rhizome, nomadism, ecosystem) proves to be more appropriate than the idea of binary and opposing relations, and the concept of complementarity and diaspora take the place of optionality. The common axis of all proposed concepts that are to replace the previous ones is their syncretic character going across the accustomed bipolar relations”.¹³

Moreover, the transcultural approach should be based on an articulated logic of difference. Considered far from the principle of identity and contradiction, difference is not to be understood as an absolute foreignness, like radical transgression that frequently, as alternative and speculative behaviour, is functional to the very system and ends up re-enforcing it. Lacan and Derrida have taught us otherwise: we can never truly find the other, the different, without domesticating it, incorporating it, reducing it in some way to the same.¹⁴ The work of difference is really a differential movement that incites us to deconstruct the illusion of a pure theory of alterity and of difference, and instead to contemplate a kind of *foreign familiarity*, a middle land that inextricably unites identity and alterity, the inherent and the foreign.¹⁵

In this new approach cultures are all really equal and different at the same time, deeply open to the dialogue, crossing, contamination, ibridation, dissemination, and where the game of identity and difference is played in the dimension of the *in-between*. Perhaps only in this transit place between cultures, that is a mediation dividing or a distance connecting, we can experience the culture of others without forgetting our own culture. The term “between,” translating the Greek word *metaxú* (from *metá* which means “in the middle,” “among,” and *sún*, which means “with,” “together”), denotes the place that lies in the middle of two elements and that links, indicating almost paradoxically on the one hand a state of separation, and on the other hand a movement of approach. In it we could find both the distance between two terms and their closeness. According to this point of view, the relationship between cultures, between us and them, inside and outside, staying and going, for instance, could not be conceived of in terms of binary relation, juxtaposition or of radical contrast and then solved in the form of a dialectical resolution, but in a complementary form through a between, that holds together the terms by the emergence of their distance. So, we could imagine this transcultural perspective, this transit philosophy through the concept of the bridge, where our task is put precisely into contact and thereby conceives ideas, concepts, perspectives, and practices that keep them together despite their distance.

But now, why do we get usually the impression that there are always real difficulties to talk of cultural studies and transcultural approach in official aesthetics and to deal seriously with it, at least in Europe and on a large scale?¹⁶

13 Wilkoszewska, “Transcultural Studies in Aesthetics”, 84-85.

14 See Jacques Lacan, *Ecrits* (Paris: Seuil, 1966); Jacques Derrida, *L'écriture et la différence* (Paris: Seuil, 1967); Jacques Derrida, *Marges de la philosophie* (Paris: Minuit, 1972).

15 On this idea of difference see our essay “The Aesthetics of Resistance”, *Contemporary Aesthetics*, 11 (2013).

16 A good exception in this trend is the new book just cited edited by Jos de Mul and Renée van de Vall, *Gimme*

My idea is that although things have radically changed in the last decades, and that the rigid distinctions dividing high and low culture are generally disappeared, especially after the spread of postmodernism, still endures the idea that there is a Culture with a capital “C” and cultures which are considered minor. There are still classes of artifacts and popular art forms that tend not to be taken seriously, as they look “banal”, “degrading”, and too easily “consumable”.¹⁷ There are still many concerns over whether all everyday artistic experiences are worthy of reflection. Usually, there are two kinds of reservation: that everyday life artifacts induce passive reception that affects our critical thinking and faculty of judgment; and that they supposedly do not involve any acute or skillful use of materials.

As is well-know, these concerns were seriously raised by the Frankfurt School and by Max Horkheimer and Theodor Adorno in particular.¹⁸ These concerns are not entirely unfounded, they are my own concerns too, since current socio-cultural degradation and ideological confusion within a general context of hyper-communication have muddled the boundaries between collective cultural expressions and the logic of commercialization with its market economy based on audience ratings. As such, the latest invention on the media scene is not necessarily a sign of updated and progressive reason; it is, after all, just a form of cultural populism.

Nowadays, the logic of commercialization seems to have infiltrated all levels of production and circulation of cultural goods, thus threatening the autonomy and the very idea of culture. To this end, Pierre Bourdieu would remind us that culture is always at risk wherever mere logic of profit predominates.¹⁹ One of the consequences is the difficulty for cultural practices to develop a proper political consciousness as long as we keep absorbing ourselves in the trivial and obscurantist mood of today’s spirit.

The culturalist paradigm

This said, of course, cultural studies has been subject of much criticism over the years, not only because of its alleged eclecticism, lack of scientific rigor, theoretical or methodological unreliability, but also because of its interest in opaque factuality, its historical shortcuts, and the development of a kind of *bricolage* style mixing too different elements in its analyses. A diametrically opposed criticism can be made of traditional aesthetics on account of its generally rigid methodology, elitism and even ethno-centricism. Not only did Western traditional aesthetics tended to have a suspicious attitude towards other disciplines and approaches; it also predominantly focused on “canonical” texts – the only ones thought to be serious, profound and worthy of critical analysis and evaluation.

From this standpoint, it seems difficult to find some reasons of encounter between cultural studies and aesthetics, they appear to be too different, too heterogeneous. And it is worth recalling too that cultural studies was born as a radical critique of aesthetics,

Shelter. Global Discourses in Aesthetics (Amsterdam: Amsterdam U.P., 2013).

17 See John Fiske, *Understanding Popular Culture* (Boston, MA: Unwin Hyman, 1989); John Frow, *Cultural Studies and Cultural Value* (New York: Oxford University Press, 1995); Noel Carroll, *A Philosophy of Mass Art* (Oxford, Clarendon Press, 1998).

18 See Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, ed. Gunzelin S. Noerr, trans. Edmund Jephcott (Stanford, CA: Stanford University Press, 2002 [orig. pub. 1947]).

19 See Pierre Bourdieu, *Contre-feux 2* (Paris: Raisons d’agir, 2001).

aimed at overcoming the latter’s autonomous, detached and disinterested outlook as much as its reluctance to incorporate other spheres of knowledge – especially when relating to social, political and economic issues. Cultural studies has offered an anthropological vision of culture that considers “the whole way of life,” to borrow Raymond Williams’ wording,²⁰ not only in its artistic and intellectual forms but also by comprising all its economic, political and social structures.

In truth, in spite of a certain dialogue’s difficulty, both cultural studies and aesthetics have, over the years, gained from each other. Aesthetics has always been a vital source for cultural studies, as I said before, and the latter claiming a broader idea of culture has done nothing but support a different concept of aesthetics. In this sense, for Ian Hunter, echoing Walter Benjamin, cultural studies is even a way of “politicizing aesthetics”.²¹

Vice versa, relatively recently there have been enriching contributions in the field of aesthetics from social, economic, and political perspectives, such as Pierre Bourdieu’s social critique of aesthetic judgement;²² Terry Eagleton on aesthetic ideology;²³ Slavoj Žižek on the complex features of mass culture;²⁴ and Jacques Rancière on the sensible and aesthetic *régimes*.²⁵ These are all noticeable instances of rethinking aesthetics on a necessarily broader political and “cultural” basis.

The contact points between aesthetics and cultural studies are thus deeper than it seems. So far, however, this meeting has happened almost completely on the basis of a culturalist paradigm, according to which culture is regarded as an organic whole, along with vitalistic elements and recalling categories like lived experience, harmony and human completeness. It is exactly what we can find in the significant study on the topic by the Australian scholar Ian Hunter.²⁶ Here, this encounter is based mainly on an harmonic ideal and a biological development, believing that at the center of cultural studies’ project there is an organic idea of society and the aesthetic ideal of an harmonious life in which all conflicts are overcome. According to Hunter this relation seems to be a sort of import of sociological issues in the field of aesthetics or an export of aesthetic issues into the domains of anthropology, sociology and history. He finds a close relationship between cultural studies and aesthetics, recalling the continuity between the harmonious ideal of aesthetic life outlined by Friedrich Schiller at the end of the eighteenth century, and the program of British cultural studies developed during the 1950s and 1960s in particular by Raymond Williams. So if “an ideal mode of life” is the main project of Schiller, based on a complete realization of the person to be achieved through a dialectical totalization of the faculties, Williams’ project is found in the search of an harmonious and fully pacified existence, what the Welsh critic called

20 Williams, *Culture and Society*, 17-18.

21 See Ian Hunter, “Aesthetics and Cultural Studies,” in Grossberg et al.; Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, *Illuminations*, Hannah Arendt ed. (London: Fontana, 1968).

22 See Pierre Bourdieu, *La Distinction* (Paris: Minuit, 1979); and Pierre Bourdieu, *Les Règles de L’art* (Paris: Seuil, 1992).

23 See Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Blackwell, 1990).

24 Among the endless production of Slavoj Žižek, see at least *The Plague of Fantasies* (London: Verso, 1997); and *Enjoyment as a Political Factor* (London: Verso 1991).

25 See Jacques Rancière, *Le Partage du Sensible: Esthétique et Politique* (Paris: Fabrique, 2000); and Jacques Rancière, *Malaise dans L’esthétique* (Paris: Galilée, 2004).

26 See Ian Hunter, “Cultural Studies”, in Kelly, 480-484.

“the whole way of life”, which integrates artistic and intellectual phenomena in the totality of society removing any conflict, any difference.

According to Hunter, cultural studies as a search for human completeness would thus recall what he calls a “critical aesthetics”, but intended in the sense of Schiller as a project of accomplishment of human being and as idea of an aesthetic society supremely reconciled, achieved through the overcoming of the faculties’ fragmentation and dialectical reconciliation of historical and anthropological contrasts in a higher harmony. In short, in Hunter’s analysis, cultural studies would somehow originate by the romantic conception of aesthetic self-accomplishment, first developed by Schiller.

Now, based on these features, the articulation of the relationship between aesthetics and cultural studies seems to me very worrying. If this is the meaning of the contribution of cultural studies to aesthetics it seems that the loss would be greater than the benefits. Because this approach seems not only completely ignoring two centuries of critical thinking (from Marx, Nietzsche, Freud to Heidegger, Lacan, Deleuze, Derrida...), which has deconstructed any absolutist claims, any accommodating and candid vision of culture and society, but even closing both eyes over the deep transformations regarding contemporary society, over globalization and present crisis. The idea of society has become so complex and multiple today that it is completely misleading claiming to reduce it to a unity, a wholeness or to represent it organically.

It is thus crucial holding off a naive vision of society like an harmonious idea of culture, embracing instead resolutely a transcultural perspective, as above mentioned, without avoiding the challenge it launches to aesthetics.

The fact that today we keep hearing that everything is culture, does not mean that it can still be thought nostalgically and systematically as a unitary whole, or as something pacific and consensual, because today, instead, it seems that culture has become even more controversial as an object of opposition, as a sort of “contested terrain” as Douglas Kellner writes.²⁷

In a sense we could say that every culture is transcultural, because cultures have never been homogeneous, monolithic, self-sufficient, impenetrable and unchanging. All cultural traditions have never had a ‘pure origin’, they have always been influenced and derived from other cultural contexts. So, the ‘origin’ of our culture itself lies always elsewhere.

This is particularly true today, with the process of globalization, that is more than an economic process affecting actually the social and cultural dimensions of life as well. And perhaps the only way to deal with globalization, as suggested by Jos de Mul and Renée van de Vall, is “to open ourselves to the cultures of others without giving up our cultural roots, but to use them as means of interpreting the rapid changes that our world and lives undergo”.²⁸ Culture thus became a field of profoundly strategic forces that contest the global scene and that transform, collapse and reposition interests, values and meanings in a grand arena where individual and collective actions intertwine, making our destiny constantly at stake.

So, if aesthetics stops thinking of itself as a pure and self-sufficient discipline, adopting a transcultural and inclusive point of view, it has to deal with the open horizon

27 Douglas Kellner, *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern* (London: Routledge, 1995), 5.

28 Jos de Mul and Renée van de Vall, “Introduction”, 14.

of cultural studies, gather the challenges that come from the current multiform society, putting away conventional views and disciplinary rigidity, overcome an ethnocentric and exclusively western point of view and dealing with marginal or alternative experiences coming from society, avoiding conformism as much as pedantry.

This involves answering to the provocation and the challenge that cultural studies and transcultural approach throw to aesthetics, studying the ways in which meanings, values and experiences are given and are produced in contemporary society.

It is a challenge in certain way obliged, that is impossible, and in a way even irresponsible, to ignore. The consequences of philosophy and culture of the past fifty years are difficult to remove, they require to deal with a radical critique of traditional philosophical concepts, make a definitive break with the old humanistic and conciliatory claims of eighteenth-century aesthetics, with its classical and all-encompassing categories (such as beauty, life, pleasure...) and a dualistic, detached and aristocratic view, which separates and distinguishes clearly between high and low order of truth and meaning.

It is then essential rethinking aesthetics in a dimension different from the affirmation of its presumed purity and self-sufficiency and instead capable to rediscover its constituent impurities, its radical compromise with the spurious dimensions of the body, of feeling, of life styles, with the context of economic and social values, with symbolic powers, with the ever changing spheres of feeling and its strong links with all forms of culture and society.

The Contested Field of Aesthetics

Exactly what happens, for instance, in the new pragmatist aesthetic perspective of Richard Shusterman, which emphasizes not only the general importance of human experience, but above all the centrality of the body²⁹ (“somaesthetics” is the term he coined to denote this new interdisciplinary approach to aesthetics deeply rooted on *soma*, i.e. “corporeality”, that is a living and sentient body³⁰). Reclaiming its historical-experiential and not merely hedonistic dimension, as well as the idea that thought, language and bodies are essentially socially situated and historically determined, Shusterman attempts to rethink aesthetics as an essential intertwining of theory and practice, an interaction of art, life and thought. But he goes further theorizing meaningfully the break of overwhelming traditional aesthetic hierarchies and the boundaries of legitimacy between, for instance, high and popular art. Indeed, only a rigid dualism and an oppositional perspective could make impossible to appreciate both popular and high culture. Appreciating popular art does not mean condemning high art or vice versa. Against a principle of exclusivist disjunction which tends to focus only one of the two elements considered (A or B), and usually the one regarded as superior, the principle underlying the pragmatist aesthetics, which responds to a logic of “disjunctive stance”, as Shusterman calls it, allows to choose and enjoy both, and so one thing does not rule out the other³¹.

29 See Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, 2nd ed. (New York: Rowman and Littlefield, 2000).

30 The “somaesthetics” project is fully developed in Shusterman’s book entitled *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics* (New York: Cambridge University Press, 2008).

31 See Shusterman, *Pragmatist Aesthetics*.

As an example of breaking hierarchy and strong theoretical legitimacy of popular art, Shusterman suggests the case of rap music, often labeled as superficial, commercial and standardized, but their best examples (e.g. Stetsasonic, Ice-T, Run DMC or Public Enemy) are often not without complexity, philosophical contents, artistic awareness, creativity, as well as emotional skills, self-examination and bodily stimuli. The legitimacy of rap music as an outstanding form of popular culture is a central idea in Shusterman’s project. So, according to the author, rap music represents an excellent example to debunk the idea that popular culture can not be creative and, as everybody knows, rap music is capable of gaining success challenging the predominant musical taste.

Now, many new forms of cultural expressions are increasingly crossed by signs and codes of different nature that come together, diverge, mingle and change meaning, and all this require then openness and thought agility, as well as a critical knowledge that should be deep, articulated and flexible. We should mainly note that the loosening of narrow disciplinary ties does not lead to greater confusion or to a sterile flattening on the data, or worse still, to a mere glorification of the existent. It is important to deal always with these phenomena in a critical and lucid manner and to avoid the double error of dilettantism and superficiality, complacency or apologia, without ever avoiding the experience of conflict and difference.

In this general sense, in conclusion, aesthetics should present itself as a *contested field*, one could say, that is, as a contested field of perceptions, visions, experiences, lifestyles, judgments and values that articulate cultural practices, search for meanings, processes of individual and collective identities on a highly dynamic socio-political background.

So, to try to grasp the emergence of what’s new, aesthetic reflection should be able to really deal with the changing forms of contemporary sensibility, which are increasingly characterized by the experience of difference, opposition, conflict, as they are made up of nets, connections, ibridations and contaminations. An aesthetics that is able to pass through all these experiences comes out fully transformed, renewed, achieving full consciousness and a strong theoretical and methodological maturity. Instead, continuing to consider aesthetics as a pure science, proudly claiming its ineffable academic autonomy and its ideological superiority, it means not only deny it a future, but condemn it to an inexorable and quick decline.

Bibliography

- Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, *Illuminations*, Hannah Arendt ed. (London: Fontana, 1968).
- Michael Bérubé, ed., *The Aesthetics of Cultural Studies* (Oxford: Blackwell, 2005).
- Pierre Bourdieu, *La Distinction* (Paris: Minuit, 1979).
- Pierre Bourdieu, *Les Règles de L’art* (Paris: Seuil, 1992).
- Pierre Bourdieu, *Contre-feux 2* (Paris: Raisons d’agir, 2001).
- Noel Carroll, *A Philosophy of Mass Art* (Oxford, Clarendon Press, 1998).
- Jacques Derrida, *L’écriture et la différence* (Paris: Seuil, 1967).
- Jacques Derrida, *Marges de la philosophie* (Paris: Minuit, 1972).
- Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Blackwell, 1990).
- John Fiske, *Understanding Popular Culture* (Boston, MA: Unwin Hyman, 1989).

- Winfried Fluck, *Aesthetics and Cultural Studies*, in E. Elliott-L. Freitas Caton-J. Rhyne, eds., *Aesthetics in a Multicultural Age* (New York: Oxford University Press, 2002, pp. 79-103).
- John Frow, *Cultural Studies and Cultural Value* (New York: Oxford University Press, 1995).
- Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paula A. Treichler, eds., *Cultural Studies* (New York: Routledge, 1992).
- Dick Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style* (London: Methuen, 1979).
- Johann Gottfried Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1791; *On World History*, eds. Hans Adler and Ernest A. Menze (Armonk, N.Y.: M.E. Sharpe, 1997).
- Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, ed. Gunzelin S. Noerr, trans. Edmund Jephcott (Stanford, CA: Stanford University Press, 2002 [orig. pub. 1947]).
- Ian Hunter, “Aesthetics and Cultural Studies,” in Grossberg et al.
- Ian Hunter, “Cultural Studies”, in Kelly 1998, 480-484.
- Douglas Kellner, *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern* (London: Routledge, 1995), 5.
- Michael Kelly, ed., *Encyclopedia of Aesthetics*, 4 vols. (New York: Oxford University Press, 1998).
- Jacques Lacan, *Écrits* (Paris: Seuil, 1966).
- Jerrold Levinson, ed., *The Oxford Handbook of Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2003).
- Jos de Mul and Renée van de Vall, eds., *Gimme Shelter. Global Discourses in Aesthetics* (Amsterdam: Amsterdam U.P., 2013).
- Giuseppe Patella, *Estetica Culturale: Oltre il Multiculturalismo* [Cultural Aesthetics – Beyond multiculturalism] (Roma: Meltemi, 2005).
- Giuseppe Patella, “The Aesthetics of Resistance”, *Contemporary Aesthetics*, 11 (2013).
- Jacques Rancière, *Le Partage du Sensible: Esthétique et Politique* (Paris: Fabrique, 2000).
- Jacques Rancière, *Malaise dans L'esthétique* (Paris: Galilée, 2004).
- Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, 2nd ed. (New York: Rowman and Littlefield, 2000).
- Richard Shusterman, *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics* (New York: Cambridge University Press, 2008).
- Charles Taylor, *Multiculturalism and “The Politics of Recognition”*, ed. Amy Gutmann (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992).
- Wolfgang Iser, *Undoing Aesthetics* (London: Sage Publications, 1997).
- Krystyna Wilkoszewska, “Transcultural Studies in Aesthetics”, in *Gimme Shelter. Global Discourses in Aesthetics*, ed. Jos de Mul and Renée van de Vall (Amsterdam: Amsterdam U.P., 2013), 81-88.
- Raymond Williams, *Culture and Society: 1780-1950* (London: Chatto and Windus, 1958).
- Slavoj Žižek, *Enjoyment as a Political Factor* (London: Verso 1991).
- Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies* (London: Verso, 1997).
- Slavoj Žižek, “Multiculturalism, or the Cultural Logic of Multinational Capitalism”, *New Left Review*, 225 (1997): 28-53.





LOCENTE

MISCELÁNEA



Anica Savic Rebac: la erotología platónica y la estética de la ‘interconexión universal’

Anica Savić Rebac: Platonic Erotology and the Aesthetics of the ‘Universal Interconnection’

Tamara Djermanovic*

Resumen

Pensadora, erudita y poeta serbia, Anica Savic Rebac (1892-1953) se mueve con ligereza en medio de grandes temas y movimientos humanísticos: la Antigüedad clásica griega, la filosofía medieval, la cultura renacentista o del romanticismo exasperado, que se proyectan al pasado y al futuro de la cultura universal. La concepción del eros platónico es su referencia más continua, desde sus primeras poesías, hasta los ensayos escritos en el último periodo, en los que conecta el pensamiento griego con Dante, Shakespeare, Spinoza, Shelley, Goethe. Como autora del siglo XX, le parece fundamental el cambio de paradigma que este siglo plantea en el campo de la historia de la cultura: el hecho de que la época contemporánea plantea de manera indiscutible que en el campo de la filosofía, literatura y arte no hay que buscar divergencias, sino profundas similitudes internas entre diferentes periodos de su desarrollo.

Su obra ha sido calificada de ser ‘tan buena que parece ser escrita por un hombre’¹ - un comentario que no necesita gran hermenéutica para ilustrar el destino del pensamiento filosófico femenino hasta la actualidad. Sus escritos han sido reeditados y estudiados de manera intensa en las últimas décadas en su país de origen. El presente trabajo presenta su pensamiento por primera vez en el ámbito de habla hispana.

Palabras clave: Platón, Amor, Mística, Spinoza, Goethe, Interconexión cultural.

Abstract

A Serbian thinker, poet and scholar, Anica Savic Rebac (1892-1953) moves through the different themes and movements of the Western cultural tradition – from the Greek classical philosophy to the Medieval philosophy, from the Renaissance culture to the Romanticism, projecting the past and the future of the universal culture. Plato’s conception of Eros is a constant of her oeuvre, and can be found from her early poetry works to her late essays. In them, she connects the Greek thought with Dante, Shakespeare, Spinoza, Shelley, Goethe. As the author of the twentieth century, she insists in the importance to understand how change the paradigm change in the field of cultural history in our era: the fact that in the field of philosophy, literature and art we don’t to have to search for the differences, but for the deep internal similarities between different periods of development.

Her work has been described as “being so good that it seems to be written by a man”² – a comment that does not need much of hermeneutics to illustrate the fate of female philosophical thought until today. Her writings have been reprinted and studied intensively in the last decades in Serbia. This paper presents for the first time the thought of Anica Savic Rebas in Spanish language.

Keywords: Platonic and christian love, Spinoza, Goethe, Cultural interconnection.

1 Miodrag Pavlovic, *Osam pesnika (Ocho poetas)*, Prosveta, Beograd, 1964, p. 159.

2 Ibid.

* Universitat Pompeu Fabra-Barcelona, España. tamara.djermanovic@upf.edu
Artículo recibido: 6 de mayo de 2015; aceptado: 21 de octubre de 2015

Dónde está la frontera entre la razón y la pasión para los genios de la Antigüedad clásica griega? Es otro de los interrogantes que nos han dejado sin solución. Su razón es extática, su éxtasis es disciplinado, más que en cualquier otro pueblo. Pero justo ese ojo despierto de la razón griega ha conservado para la posteridad todas las obras de su arte y pensamiento extáticos, construyendo el cosmos más completo jamás creado. (Anica Savic Rebac, *Visiones helénicas*)³

Emprender la escritura sobre la estética griega clásica es un acto de coraje, incluso para las culturas mucho más grandes que la nuestra [serbia]; Ni al nivel mundial sobran estudios sobre ello, ya que requiere una dedicación larga, solitaria y rigurosa. (Dragan Jeremic en homenaje a Anica Savic Rebac)⁴

La erotología platónica y Spinoza por un lado, el abismo de la tragedia griega y de los románticos por otro, marcan tanto la vida profesional como la personal de Anica Savic Rebac (1892-1953) filósofa, escritora y traductora serbia, una de las mentes más luminosas que ha dado el mundo de las letras de este país eslavo.

Aunque en Occidente su obra es prácticamente desconocida, es posible que nos haya llegado a través de lectura de *José y sus hermanos de Thomas Mann. Es sabido que el célebre escritor alemán leyó la separata "Kallistos" que la autora publicen la revisa la misma han llegado a trav doctrinas moraleselectualis exponentes ya 'a en la revista Wiener Studien en 1937 y envía a Mann. La investigación del profesor Tomislav Bekic revela que Mann lee con atención el artículo, apunta comentarios en los márgenes del texto y "subraya párrafos donde se habla de la interacción de los conceptos de la luz, del conocimiento y del amor, que luego, con algunas pequeñas modificaciones, integra en su novela".*⁵ La correspondencia entre ellos se había iniciado en 1927, cuando ASR publica un texto sobre *La montaña mágica* y le hace llegar al novelista. La única carta conservada que Thomas Mann le envía a ella, data del 1929, cuando Anica le manda sus traducciones al serbio de *Muerte en Venecia*, *Tristán y Tonio Krüger* y Mann, en esta carta, le agradece.⁶

En la estética propia, Savic Rebac siempre ha defendido la teoría de la 'interconexión cultural'. Tanto en sus clases, como en sus escritos, apuesta por la idea de que al campo humanístico solo se puede acceder de modo auténtico si se entienden los lazos culturales implícitos o explícitos. Pero el punto de partida —y de llegada— son para ella Platón, Aristóteles, Sófocles. "Solo el Eros platónico en su larga y a menudo secreta gestación, ha posibilitado un poema universal sobre la trascendencia del amor, que sigue cantándose a lo largo de los siglos" escribe en "Amor platónico y amor cristiano"⁷, mientras la tragedia griega la fascina porque "concentra el cosmos en

3 Anica Savic Rebac, *Helenski Vidici (Visiones helénicas)*, Srpska Knjizevna Zadruga, Belgrado, 1966, p. 4.

4 Jeremic, Dragan, *Perom kao skalpelom (La pluma que corta)*, Bagdala, Krussevac, 1969, p. 43.

5 La correspondencia entre Anica Savic Rebac y Thomas Mann se inicia en 1927, cuando la autora le manda su texto sobre *La montaña mágica*. La única carta conservada que el escritor le envía a ella, data del 1929, cuando Anica le manda sus traducciones al serbio de *Muerte en Venecia*, *Tristán y Tonio Krüger* y Mann, en esta carta, le agradece. Ver: Bekic, Tomislav, "Iz prepiske Anice Savic Rebac sa Tomasom Manom" ("De la correspondencia entre Anica Savic Rebac y Thomas Mann"), *Zbornik Matice srpske za knjizevnost i jezik (libro 25; cuaderno 3)*, Belgrado, 1977, pp. 589-592.

6 Ibidem.

7 Anica Savic-Rebac, "Platonska i hriscanska ljubav" ("Amor platónico y amor cristiano"), en *Helenski...*, p. 29.

el destino individual humano”⁸.

Poco después de que su prestigio intelectual finalmente le posibilitara el puesto de la profesora titular en el Departamento de clásicas en la Facultad de filosofía, se quita la vida en 1953, por no poder superar la muerte de su esposo, un ilustre macedonio, Hasan Rebac, acontecida unos meses antes. Su obra se ha reivindicado y recuperado sobre todo en las últimas décadas en su país de origen, donde se han organizado coloquios y exposiciones, publicado nuevos libros y estudios sobre su obra y reeditado sus propios textos.

Este artículo tiene como objetivo presentar las ideas y el trabajo de una de las pensadoras europeas de gran envergadura también fuera de las fronteras sudeslavas. Asimismo, entrando en el ámbito de la estética y literatura de la Antigüedad clásica griega y su posterior transcendencia en la cultura europea occidental, plantear el interrogante por qué el terreno de la filología y filosofía clásicas ha sido tan exclusivamente dominado por los estudiosos de género masculino.

El canto del eros platónico

La *Nova Vita* de Dante, junto con la idea de Platón sobre un mundo metafísico como el máximo Bien, indicó el camino hacia la Luz a través del amor, o un dios que es amor y es una fuerza que empuja los mundos. Solo la historia del platonismo en todas sus múltiples manifestaciones puede explicar cómo nace esta magnífica tradición poética iniciada por Dante; todos los matices de la emoción y expresión desarrollados a partir de esta poesía, es la labor que atañe a la historia de las ideas. Porque el neoplatonismo medieval ha sido infinitamente más importante para el surgimiento de esta poesía que la literatura; y la mística, cuya esencia es helenística, es mucho más importante para comprenderlo que los elementos específicamente cristianos. (Anica Savic Rebac, “El amor platónico y el amor cristiano”)⁹

Los libros *La estética de la Antigüedad clásica* y *La erotología preplatónica*, aparte de otros y numerosos estudios de Anica Savic Rebac, se pueden situar entre profundos e innovadores textos analíticos de este ámbito tanto al nivel filosófico como académico. El amor, el eros, aparece en el centro de su filosofía y la autora apuesta por la teoría de que es el principio cósmico fundamental que, además, unifica toda la tradición del pensamiento occidental. En el ensayo “El amor platónico y el amor cristiano” ASR escribe que la concepción del amor que expone Platón en *El Banquete* y en *El Fedro*, y el posterior platonismo, vertebran una red de conexiones espirituales de la humanidad en el ámbito de la cultura europea, más que cualquier otro contenido. “Me he permitido, en este estudio, iniciar con una cuestión que para mí ha sido el punto de partida de toda mi investigación de los últimos años: la doctrina del amor órfico-platónica y neoplatónica y su influencia”, justifica.

Savic Rebac se plantea seguir el desarrollo del concepto del Eros desde los primeros escritos de la tradición literaria occidental: empieza con las teogonías órficas, para centrarse en el eros platónico como daimon intermediario que conecta lo visible y lo invisible y sigue hacia la concepción mística de amor de San Pablo, para conectarla con Plotino y con el agapé cristiano de Dionisio Aeropagita. Y todo esto para llegar

8 Savic-Rebac, “Pensamiento místico y trágico de los griegos antiguos”, en *Helenski...*, p. 24.

9 Savic-Rebac, “Amor platónico...”, pp. 29-30.

hacia donde, considera, conducen todas estas teorías: a la afirmación de que la única unión absoluta que puede llegar a sentir el hombre se da a través de la experiencia amorosa. Aquí evoca a Dante, a Spinoza y a Goethe como portadores de semejante mensaje filosófico, que arranca con el eros platónico aunque luego va desarrollándose. No obstante, se trata de unas conexiones circulares y no lineales, porque Spinoza y Goethe otra vez remiten al panteísmo órfico y a Platón.

Es un itinerario intelectual, a la vez que vital, planteado ya en la tesis doctoral de ASR, titulada "La erotología preplatónica". Cuando la deposita para su defensa en la Facultad de filosofía de la Universidad de Belgrado en octubre de 1932, Savic Rebac justifica con las siguientes palabras la elección del tema: "Aproximándonos a una labor que supera incluso a la capacidad espiritual mucho mayor que la nuestra [...] Nuestra culpa es trascendente, ancestral, pero nuestra obligación ha sido acercarnos con valentía a lo que no podíamos dejar de escoger"¹⁰.

Platón y la erotología platónica por un lado, la estética aristotélica por otro, entretejen el discurso que la autora expone en su famoso ensayo "La comprensión psicológica de la poesía en Platón y Aristóteles". Comparando la estética de estos dos filósofos, ASR destaca que la gran paradoja de la estética platónica es de haber articulado la primera metafísica de lo bello y de la belleza sin contar con el arte y la poesía; la contradicción del sistema de Aristóteles, por otro lado, ella ve en el hecho de que hable de la construcción en la *Poética artístico-poética, sin relacionarlo con lo bello ni la belleza*¹¹.

Su vida y el desarrollo de su obra

-Eros y tanatos existencial-

Es fascinante, y es sorprendente, cómo la idea de seguir el desarrollo del concepto del amor fue llevada a cabo por una mente tan joven [como la de Anica Savic Rebac], en la década de 1930, como si fuera llevada por este entusiasmo que la gnoseología epicúrea llamaba *επιβολη της δια γοιας*, o lo que Lucrecio denominó *anime iactus liber*. (Ljiljana Crepajac, "La esencia de la obra de Anica Savic Rebac")¹²

¿Quién era esta mujer extraordinaria que intercambiaba ideas con Denis Saurat, Gershom Scholem, Thomas Mann, Rebecca West [...] Sus múltiples identidades, formas de escritura e ideologías, se discuten y comparan en su obra para reconstruir una posible historia del desarrollo de la idea del amor. Un riguroso trabajo filológico es cuestionado a través de la perspectiva antropológica. (Svetlana Slapsak, "Portrait : Anica Savic Rebac")¹³

10 Anica Savic Rebac, *Predplatonaska erotologija* ('Erotología preplatónica'), Disertacija iz klasicne filologije, primljena na sednici Saveta Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu od 21-X-1932 godine, prema referatu cclanova ispitne komisije, gg. Profesora: D-ra Nikole Vulicica, D-ra Veselina Ccajkanovicha, D-ra Dragisse Djuricha, D-ra Milana Budimira ('Disertación en filología clásica...' etc.), Skopje, 1932, p. 5.

11 Aristóteles en la *Poética* solo una vez utiliza la palabra 'bello' y es cuando habla de las tres partes que debe de tener una tragedia bien construida: introducción, desarrollo y conclusión.

12 Ljiljana Crepajac, "Srž stvaralastva Anice Savic Rebac" ("La esencia de la obra de Anica Savic Rebac), en: *Legende Beogradskog Univerziteta: Anica Savic Rebac (Figuras legendarias de la Universidad de Belgrado: Anica Savic Rebac)*, Univerzitetaska Biblioteka Svetozar Markovic, Belgrado, 2003, p. 5.

13 Svetlana Slapsak, "Portrait: Anica Savic Rebac", en: *Gegenworte*, N°5, Heft Frühling, 2000, p. 62.

Nacida en la ciudad serbia de Novi Sad en septiembre de 1892 en el seno de una familia culta de orientación europeísta, ASR se educa, ya desde su primera juventud, en la cultura alemana. En 1906 escribe sus primeros dramas, leídos en las veladas de la casa paterna a las que acude, entre otros, el gran poeta serbio Laza Kostic, padrino de Anica. Cuando a los trece años ella publica su primera traducción, fragmentos del poema *Manfred de Byron en la revista "Brankovo kolo" cuentan que el citado poeta advierte con las palabras "Esto es demasiado para una niña" al padre de la joven, Milan Savic, él mismo traductor y hombre culto, secretario de la prestigiosa institución cultural "Matica Srpska",*

*"Toda Novi Sad habla sobre el talento de Anica y su inteligencia, sobre el hecho de que baraja el alemán, el inglés, el francés, el latín, el griego y escribe poemas que publican revistas literarias", escribe un contemporáneo*¹⁴. La joven empieza a estudiar filología clásica en Viena en el año académico 1910/1911, pero la Primera guerra mundial le impide licenciarse cuando está ya en el último año de su carrera. Regresa con sus padres a Serbia en 1914, donde no obtiene el diploma universitario hasta el 1920¹⁵. Pero Anica aprovecha este lapso de tiempo, determinado por la prosa de las circunstancias históricas, para formarse acompañada de lecturas que más la atraen. Goethe, Thomas Mann, Heinrich von Kleist, pero también Gundolf o Hajnc Lajzegang¹⁶, son algunos de los autores que entonces descubre.

En este periodo su destino se cruza con el de Milos Crnjanski (1893-1977), célebre escritor serbio. Pero parece ser que la repentina desaprobación de la labor literaria de Anica por parte de Crnjanski, que primero la elogia y coge de colaboradora en su revista "Dan" ("El Día"), se debe a un amor no correspondido por parte de ella.¹⁷

Anica empieza su iniciación literaria con la poesía; hay datos de que ya a los 10 años escribe versos. También en su lírica abundan referencias a la Grecia clásica –"Homero", "Momentos de la Odisea" "Oda a Safo"– son algunos de los títulos donde una Hélade mística le sirve para enlazar con épocas posteriores que la inspiran y asimismo, con su propio momento y experiencia personales. En *Maris Stella*, leemos: *"Ni un atisbo de la fe tengo-/ ¡Tampoco deseo tener fe! Pero mis rodillas te suplican, / Te suplica la sacudida de mi corazón: / Llévate esta tormenta oscura, ¡tú, la única estrella del mar! [...]"*¹⁸

Aunque parece que a partir de 1929 prácticamente abandona la poesía, lo que deja escrito es profundamente metafísico. Y cuando sus versos evocan la naturaleza, se trata siempre de un paisaje mediterráneo, lleno de presencias de su legado cultural, del que emergen de modo implícito o explícito Homero¹⁹, Dante, Goethe, Claude Lorrain,

14 Milan Kasanin, *Susreti i pisma*, X.

15 Se licencia en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Belgrado en el Departamento de lenguas y literatura clásicas, historia del mundo antiguo y arqueología y lengua y literatura alemana.

16 Con este filósofo alemán tiene correspondencia por cartas y a parte de que él le contesta a numerosas preguntas relacionadas a la investigación que ella lleva a cabo entonces, de este contacto surge la traducción de 'Luz de Microcosmos' (*Luca Mikrokozma*) de Petar Petrovic Njegos al alemán que ASR llevará a cabo (en una carta que Leizegang le dirige en 1937, le aconseja emprender esta tarea).

17 VVAA, *Legende Beogradskog Univerziteta (Leyendas de la Universidad de Belgrado)*, p. 14

18 Pavlovic dice que en estos poemas es muy visible la influencia de la poesía francesa desde los románticos a los simbolistas, donde Baudelaire, Valéry y algunos nombres menos conocidos, como d'Eredy, Vereren. Pavlovic cita el poema *L'homme et la Mer* de Baudelaire y *La Navire* y *Vers la mer* de Vereren, como también *Maris Stella* de d'Eredy, como algunos ejemplos de esta influencia. Véase: Miodrag Pavlovic, *Osam ...*, p. 139; p. 142. A continuación se citan estos versos en original: "Ja vere nemam ni kao gorusiccino zrno-/ Ja vere i ne zelim!/ No moja te kolena mole,!Moli te grc moga srca:/ Otkloni crnu buru, jedina zvezda mora! [...]"

19 "Negro y enigmático/ es el mar que se expande./ Grande por su dolor eterno./ Con su espuma pálida y su rumor

y sobre todo Shelley²⁰, con cuya sensibilidad Savic-Rebac se identifica plenamente.²¹

Este estilo personal, visible en su lírica —que no es su género predilecto— es aún más patente en sus ensayos, donde la erudición y la capacidad de moverse por el amplio campo humanístico han sido otros elementos que han dificultado aún más el reconocimiento que merecido.

De su vida personal, sin duda alguna es de primordial importancia el encuentro con Hasan Rebac (1890-1953), un ilustre musulmán de origen serbio empleado en el Ministerio del recién creado Reino de Serbios, Croatas y Eslovenos, con quien se casa en 1921. Pero en 1930, Hasan es destinado con su empleo a Skopje, en una Yugoslavia ya bautizada con ese nombre, aunque aún monárquica. La pareja, siempre muy unida²² se traslada a esta capital de Macedonia, y es cuando ASR se dedica a la investigación académica de manera intensa, a la vez que intenta abrirse paso en los círculos académicos —de momento sin éxito— viajando entre Belgrado y Skopje. En este periodo redacta su tesis sobre la erotología platónica, publica y trabaja en seis colegios diferentes. Es en Skopje donde será anfitriona de la viajera y escritora Rebecca West, cuyo libro *Black Lamb and Grey Falcon (Cordero blanco, halcón negro)*, se convierte en uno de los más conocidos estudios antropológico culturales sobre esta parte de los Balcanes.²³

Finalmente, viviendo con Hasan otra vez en Belgrado, ahora la capital de la nueva República Socialista Federal de Yugoslavia creada hacia finales de la Segunda Guerra Mundial, ASR consigue el puesto de profesora titular en 1947. Uno de sus estudiantes de en la Universidad de Belgrado es Niksa Stipcevic, luego un célebre profesor, que luego deja testimonio sobre el impacto que una profesora semejante, que “se movía por el mundo de las ideas con una gran ligereza”²⁴, suele dejar para largas generaciones de estudiantes. “Su *Auctoritas me perseguirá, acompañará, y me acompaña [...] “Todavía hoy, yo humildemente repito con Dante: ‘Ché ‘n la mente m’è fitta, e or m’accora, / la cara e buona imagine paterna / di voi quando nel mondo ad ora ad ora / m’insegnavate come l’uom s’eterna.’ (Inf., XV, 82-5), confiesa Stipcevic.*”²⁵

Eros y tanatos acompañan el destino intelectual y personal de ASR hasta el último momento; su decisión de no vivir más, fallecido su esposo Hasan Rebac, es

sombrio/ Así oscuro, y así calmo/ Como la enorme sombra caída de Homero”, leemos en la primera estrofa del poema *Homero*.

- 20 “Oda a una urna griega” de Shelley, es el poema favorito de Anica, lo traduce al serbio y vuelve a retocar la traducción numerosas veces, para intentar conseguir la lealtad máxima a la expresividad romántica del poeta inglés.
- 21 “Romeo y Julieta”, “A Shelley”, “Elegía de Toscana”, “A Guido Cavalcante” son títulos de otros poemas suyos, temas “esparcidos por la historia de la literatura y arte universales”, donde encontramos desde “un monólogo heroico del rey David, una confesión amorosa del trovador Rudel, un encuentro con Dante en un paisaje apenino, un poema sobre la felicidad y sueño de Guido Cavalcante” hasta “un monólogo de Goethe en Brener relacionado con su viaje a Italia, una elegía toscana donde se evoca la presencia del alma de Shelley” o “poemas dedicados a la obra de pinturas renacentistas (Giovanni Bellini, Gentile da Fabriano)”; Miodrag Pavlovic, *Osam pesnika* (“Ocho poetas”), p. 139 (sobre todas estas influencias véase el artículo entero, *Ibid.*, pp.133-159)
- 22 ASR no logra mantener su único embarazo y el hecho de no poder tener un hijo con Hasan orienta aún más su energía hacia el campo de creatividad intelectual y filosófica.
- 23 Rebecca West (1892-1983), escritora conocida también por su lucha por el derecho de las mujeres, publicó *Black Lamb and Grey Falcon* en 1941, convirtiéndose este libro en su texto más elogiado. Se considera que ASR ayudó mucho a la autora a conocer desde dentro la cultura de los pueblos sudslavos.
- 24 “Dante, y otros poetas “del intelecto frío y del corazón ardiente” eran sus preferidos, Stiepcceovich, Nikssa, *Usmeno* (“Oralmente”), Zavod za udzbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1986, p. 113.
- 25 *bid.*, 112.

irrevocable. Intenta suicidarse enseguida después de la muerte de él, y lo consigue en un segundo intento, el día de su aniversario, en octubre de 1953. “Justo cuando parecía haber conseguido todo: la estima de sus estudiantes, profesión que adoraba, prestigio, madurez intelectual, excelente posición social y una vida cómoda – se la llevó su Hasan muerto, sin quien no podía imaginar la vida”.²⁶

De la Hélade a Shakespeare y Goethe

Para todos estos misterios, eleusinos, órficos y cultos a la naturaleza de los presocráticos, la muerte forma parte de la existencia y de la inmortalidad cósmica [...] Pero mientras estos misterios destacan el nacer o el renacer y gritan: “¡Nace!”, la tragedia exclama: “¡Muere!” [...] Pero como tanto la existencia como la inmortalidad no se dan sin el morir, solo el nacimiento y la muerte juntos suponen la inmortalidad en esta concepción, como en los versos de Goethe: *Y mientras no alcances ese 'muere y nace', te quedarás como un huésped sombrío en una tierra oscura.* (Anica Savic Rebac, “El pensamiento místico y trágico de los griegos”)²⁷

La obra de Anica Savic Rebac abre hacia una filosofía que contempla la muerte como la consecuencia de la vida. También en esta visión, su inspiración es la mirada mística y pasional de los cultos órficos, que a través de la figura de Dionisos que nace, vive, se marchita, muere y vuelve a nacer expresan una visión del cosmos dialéctica, circular, natural (en el sentido de la *physys griega*). Y es desde la fusión entre la *libertad* de esta religiosidad griega y el espíritu de la tragedia que nace una cultura única, considera la autora.

Cuando compara el posterior desarrollo de la tragedia, ASR escribe que en Shakespeare encontramos más humanismo ordinario que en la tragedia griega, donde lo humano es más simbólico:

La desgracia de Edipo en Colono no es tan desesperante que la del rey Lear. El mismo Shakespeare, destructor de mundos, aparece, en relación a los trágicos griegos, como un Lear en el desierto, solo y más desdichado que ellos. [...] Podemos considerar que el primer pensamiento trágico nace del de la *hybris* griega, pero de ningún modo aquí se agota. La tragedia engloba la vida entera, y a la vez es diferente de la vida [...] La tragedia griega transforma la vida, tanto desde el punto de vista formal, como esencial, mientras que Shakespeare efectúa esta transformación mucho más dentro del marco de la vida real.²⁸

Los trágicos griegos, Platón, Aristóteles, Guido Cavalcante, Dante, Shakespeare, Goethe, Thomas Mann, Shelley, desfilan por sus escritos, revelando una mente independiente, prodigiosa y valiente. El “lirismo universal” de Shelley coge como su credo, considerando que a través de este concepto el poeta romántico había expresado todo lo que ella espera de la literatura.

Cuando habla de las visiones griegas de Goethe ASR señala que “en Goethe, lo mismo que en la Antigüedad clásica, los ideales estéticos y éticos se compenetran, tanto

26 Stanislav Vinaver, en el diario “Republika”, 13 de octubre 1953 (I-19636).

27 Savic Rebac, “Misticka i tragicna misao kod Grka”, en *Helenski...*, pp. 12-13.

28 Savic Rebac, *Helenski...*, pp. 7-8.

en su campo creativo, como en el vital”²⁹ y distingue tres etapas creativas del escritor alemán que lo expresan: el extático inspirativo, que corresponde a su creatividad temprana (aquí para la autora destaca el *Himno a Prometeo*), el periodo medio, con las obras como *Ifigenia*, que representan un helenismo de la serenidad interior y finalmente, el periodo maduro, que es un ‘helenismo de la sabiduría profunda y de la experiencia humanas’, donde situaría a obras como *La noche de Valpurgis o Pandora*.

Al definir el helenismo como un estado anímico y no solo como una forma de la expresión artística, la pensadora serbia señala que “en el desarrollo del helenismo Goethe ocupa un lugar central”:

Goethe supo englobar en una imagen única la tradición renacentista con la del Clasicismo europeo y su nueva mirada a la Hélade griega. A la vez que en su obra y en su interior expresó toda la profundidad y toda la amplitud humanística del helenismo griego.³⁰

Es la conclusión de un ensayo donde Savic Rebac, antes de llegar a Goethe, habla que la influencia de la cultura clásica nunca se ha perdido, sino que su enorme importancia trasciende a lo largo de los siglos en la cultura europea, formulándose a veces de modo consciente y directo, y a veces de manera simbólica.

La aproximación a su propia cultura serbia, una cultura ‘pequeña’, en su obra se da en el contexto de las redes culturales universales donde se reflejan los grandes temas filosóficos y estéticos. Pero en el contexto de esta cultura, ella ocupa un lugar enormemente importante, no solo por su obra, sino porque pertenece a aquella generación de los intelectuales serbios que se han dado cuenta que la heroicidad con el que siempre se ha enorgullecido el pueblo serbio— no se va a convertir en nada constructivo si siempre parte de la resistencia y de la negación.

Entre la diversidad de períodos y autores que marcan el campo del interés de ASR, son los grandes temas entorno a los que se vertebra su obra, que se repiten: el amor, el destino, el hombre dentro de la historia, lo particular y lo eterno, lo religioso y lo místico.

Spinoza, un islote singular

Su originalidad [la de Spinoza] así se contempla en medio de un gran universo espiritual en su relación con lo individual de su pensamiento y de su personalidad y todo lo innovador que proporcionaron, pero en relación a las grandes tradiciones que aceptó. Solo considerando los antiguos, o mejor dicho eternos contenidos espirituales que Spinoza integra en la construcción espiritual de su filosofía —que en su totalidad es nueva y única— podemos comprender su enorme influencia posterior, el hecho de que filosofar después de Spinoza ha sido en gran parte “filosofar sub specie Spinozae” —como decía Nietzsche. (Anica Savic Rebac, “El amor en la filosofía de Spinoza”) ³¹

Si para ASR la tradición occidental está marcada por el eros platónico, en la teoría del amor que expone Spinoza en su *Ética* ella encuentra la reconciliación de las

29 Savic Rebac, “El helenismo de Goethe”, en *Helenski...*, p. 190.

30 *Ibid.*, p. 192.

31 Savic Rebac, *Helenski...*, pp. 47-48.

antinomias que se han podido plantear entre el paganismo griego y la mística cristiana: unión con Dios a través del amor. Savic Rebac ve que esta incomparable armonía que enseña el sistema de Spinoza, nace de un gran pacto que hace el filósofo con su vida y consigo mismo. En las conclusiones de la *Ética* leemos:

El amor intelectual del alma hacia Dios es el mismo amor con que Dios se ama a sí mismo, no en cuanto Dios es infinito, sino en la medida en que puede explicarse a través de la esencia del alma humana, considerada desde la perspectiva de la eternidad, es decir, el amor intelectual del alma hacia Dios es una parte del amor infinito con que Dios se ama a sí mismo.³²

La autora concluye que el *amor dei* spinozista es un amor que “no pide ya nada para sí mismo, ni encuentra obstáculos en el espacio o en el tiempo”³³, y le dedica amplias explicaciones: “Spinoza, que apreciaba el cristianismo, estaba lejos de sus bases morales y toda su filosofía se fundamenta en el pensamiento de la Antigüedad clásica, en primer lugar de los estoicos”³⁴, expresa. Y como en el epicentro de su pensamiento está siempre la filosofía griega, también en Spinoza le interesa la conexión que establece con las doctrinas amorosas de la tradición de la Antigüedad clásica, y luego con las teorías platónicas o neoplatónicas del Medievo y del Renacimiento. En este contexto, otra vez insiste que las diferencias entre estos diversos períodos son menos significativas de lo que se suele considerar y señala que las definiciones con las que concluye Spinoza en la *Ética* se encuentran elaboradas de un modo similar ya en Plotino y en Maestro Eckhart:

También para Plotino, el amor divino no se expresa hacia el mundo, sino hacia uno mismo; el hombre participa de él en cuanto participa de la Divinidad. Aún más cercana a la doctrina de Spinoza es la formulación de Eckhart: “A través del amor con el que Dios se ama a sí mismo, ama a otras criaturas, en cuanto seres divinos”. Ya estas dos afirmaciones, la de Plotino y la de Eckhart, son suficientes para demostrar el carácter neoplatónico y puramente espiritual de la mística de Spinoza.³⁵

Aquí la autora observa también la influencia de León Hebreo, pero a ella le interesa la mirada de Spinoza que es capaz de ver más allá de lo inteligible y que llega a comprender las cosas, porque se mueve de lo teórico a lo existencial. Cuando hace confluir diversas doctrinas sobre el amor en su *Ética*, el filósofo ladino holandés se inscribe entre los filósofos que han sabido unir la verdad con el placer amoroso, pero hay en Spinoza algo completamente original, como señala ASR:

El conocimiento para Spinoza no es lo mismo que para los místicos; en él encontramos un momento completamente nuevo. También Spinoza buscaba a Dios y al amor, pero no por el camino del panteísmo neoplatónico, sino por un camino mucho más difícil: el del mecanicismo materialista. Y el milagro de su filosofía es de haberlo encontrado. Así, el conocimiento que se basa en la experiencia del *amor dei*, es en su filosofía algo

32 Spinoza, *Ética* (Libro V, Proposición XXXVI), traducción de Vidal Peña, Alianza Editorial, Madrid, 1987.

33 Savic Rebac, “El amor en la filosofía de Spinoza”, p. 60.

34 *Ibid.*, p. 61.

35 Savic Rebac, “El amor en la filosofía de Spinoza” p. 50.

mucho más real que en sus predecesores.³⁶

Si nosotros reconocemos que Spinoza busca la solución de sus propios conflictos espirituales en el tema del amor, y que la lucha entre su espíritu crítico y su sentimiento de la fe engendra una teoría del amor absolutamente original y maravillosa, al formular que *amor dei intellectuallis* supera esta confrontación, podemos estar de acuerdo con ASR cuando observa que la armonía amorosa de Spinoza es el resultado de una lucha superada:

La idea de una reconciliación absoluta representa la culminación moral de la obra de Spinoza: el conocimiento se vierte en el amor, y la resignación que puede producir la verdad que se descubre, se transforma en la gratitud por llegar a conocerla. Y cuanto más profundo ha sido el conflicto, más grande será la gratitud.³⁷

Si la originalidad de Spinoza Savic Rebac señala en la fusión del platonismo con el naturalismo —con lo cual devuelve a Eros su función cósmica— la grandeza que afirma este amor que Spinoza hace 'volver' a Dios, está en el hecho de que comprende que el amor es el único principio cósmico universal, omnipresente en la naturaleza. Es decir, tampoco Dios puede existir sin el amor. La autora concluye que la mística de Spinoza está menos vinculada al platonismo renacentista que al neoplatonismo medieval, pero con sus exponentes ya prerrenacentistas, como pueden ser Marsilio Ficino, o Nicolas de Cusa.

El ensayo sobre el amor en Spinoza sirve a la filósofa serbia como inspiración de una reflexión que explica que interpretar a un gran sistema filosófico desde el mirador contemporáneo no significa ignorar su especificidad, sino contemplarlo en su totalidad, como parte integrante de un sistema espiritual.

Hacia las conclusiones

En los estudios literarios es mucho más importante ver las relaciones de analogía que las diferencias, ya que 'toda la actividad espiritual de la humanidad, tanto religiosa como filosófica, científica o poética vive únicamente por la vida de las ideas que la inspiran. Ideas cuyo número no es infinito, pero sí es infinita su capacidad de renovarse y crear siempre nuevas formas.'³⁸

El pensamiento de ASR se abre como un gran campo creativo, que no solo posibilita, sino obliga al lector a recorrer el mundo de la cultura universal, a través de algunas de sus grandes figuras que la autora escoge como sus interlocutores predilectos. Es en parte gracias a los antiguos discípulos que llegaron a ser profesores o escritores, que su obra ha sido reeditada y considerada de gran importancia para la historia del pensamiento europeo del siglo XX.

No obstante, por su estética de la 'interconexión cultural', la autora no siempre ha sido bienvenida entre sus colegas más rigurosamente académicos o especializados en una sola materia. Así por ejemplo, algunos filólogos de gran renombre, como

36 Ibid., pp. 58-59.

37 Ibidem.

38 Ibidem.

Milos Djuric y Miron Flasar, que dirigen la cátedra de clásicas en la Universidad de Belgrado cuando ella deviene profesora, tardan en reconocerle los méritos; les molesta su aproximación emotiva, 'femenina'. Otro de sus colegas masculinos escribe: "Sus trabajos, incluso los académicos, que firma como profesora de la literatura y lengua latina de la Universidad de Belgrado, vibran de conmoción y pasión; porque no escribía con la ambición científica, sino fundamentalmente para resolver un problema personal".³⁹

Pero también se puede observar que otros, que sí que la consideran como una estudiosa extraordinaria, a la vez imponen la necesidad de comprender aún el campo de la filosofía y de la estética desde el punto de vista del género:

Con un estilo vivaz, seguro y vital encierra en una forma bella toda una serie de datos para la gente no experta en filología clásica, por lo cual su libro seguirá siendo en el futuro, a pesar de sus carencias, una referencia óptima en las investigaciones estéticas clásicas aquí, como también un punto de partida para los estudios científicos más valientes en este campo que aún no dispone de suficientes fuerzas para enfrentar las cuestiones que se le imponen".⁴⁰

En conclusión, la obra de ASR y la crítica que suscita nos plantea una serie de interrogantes que parecen obligar a contemplar la filosofía y la creatividad literaria en términos de género. Pero, por otro lado, ¿podemos defender la idea que el pensamiento ontológico que no precede la experiencia ni el mundo emotivo, es una exclusiva de la filosofía o literatura escrita por las mujeres?

Aristóteles, Spinoza, Goethe —para citar los primeros nombres que vienen a la mente cuando se piensa en lo que podemos denominar como *filosofía vital en la tradición del pensamiento europeo*—, siempre han defendido la idea de que la experiencia está en la base del pensamiento filosófico y de toda creatividad. "Si el ojo no fuera solar, ¿cómo podríamos contemplar la luz? Si no viviera en nosotros la fuerza propia de Dios, ¿Cómo podría arrebatararnos lo divino?" escribe Goethe⁴¹, uno de los autores predilectos de Anica Savic Rebac, quien, según afirma, desarrolla con su obra la plena conciencia sobre el significado simbólico del pensamiento griego. Un pensamiento que, tanto en sus orígenes como en su posterior desarrollo cultural —filosofía medieval, Dante, Shakespeare, Shelley, Goethe, (entre otros), le interesa por su conexión con lo más íntimo y lo más verdadero de la vida humana:

Las formas [literarias y filosóficas] más fecundas de la mística amorosa son aquellas donde la conexión con el amor humano es más estrecha; es decir, primero Platón, cuyo Eros destaca por su fuerza educadora y que aproxima el alma a lo Absoluto. Luego, los neoplatónicos, que insisten menos en la relación entre el amor humano y el divino, pero reconocen que existe, como vemos en Plotino o en Dionisio Aeropagita, cuya influencia en la mística medieval es inmensurable. Así, la doctrina más completa sobre la dinámica amorosa sale del neoplatonismo, aquella en la que

39 Predrag Vukadinovic, Introducción a *Helenski vidici (Visiones helenísticas)*, p. IX.

40 Jeremic, p. 55.

41 Traducción de Lluís Duch en: "*Alles ist sie mit einem male, La actitud de Goethe en la naturaleza*", Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona, p. 95. (<http://www.raco.cat/index.php/EstudiGral/article/viewFile/43758/56188>; consultado el 27/05/2014). Se citan estos versos de Goethe en original: "War' nicht das Auge sonnehaft,/ Wie konntn wir das Licht erblicken?/ Lebt' nicht in uns/ des Gottes eigne Kraft,/ Wie konnt'uns Gottliches entziicken?", en Goethe zur Farbenlehre. Hg.von Manfred Wenzel. Samtlzche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, DKV, Frankfurt, 1991; 23/1, 24.

el amor concreto, personal, sirve de base para unirse con lo Infinito. Aquí está Dante, posiblemente la cima de la mística amorosa. En Petrarca, después, ya se empieza a diluir esta la energía del alma, y Novalis vive de una manera consciente y mórbida el sueño de Dante. Ni siquiera Goethe⁴², que está a la línea de Giordano Bruno o de Spinoza cuando se pronuncia sobre el amor humano, está a la altura de Dante [...] Pero Goethe y Spinoza nos abren unas perspectivas maravillosas; podemos confiar que de esta época nuestra, de la diferenciación extrema, nacerá una nueva unión de la fuerzas espirituales y anímicas, que todas van a converger en Eros, o en amor.⁴³

Obras de Anica Savic Rebac

Libros

Večeri na moru (Mar vespertino), Antología poética, 1929

Predplatonska erotologija (Erotología preplatónica), 1932

Antička estetika i nauka o književnosti (Estética de la Antigüedad clásica y la teoría literaria), 1954

Helenski vidici (Visions helénicas), 1966

Ensayos

Geteov Helenizam (El helenismo de Goethe), 1933

Ljubav u filozofiji Spinozinoj (El amor en la filosofía de Spinoza), 1933

Mistična i tragična misao kod Grka (El pensamiento místico y trágico de los griegos), 1934

Štefan George (Stefan George), 1934

Platonska i hrišćanska ljubav (Amor platónico y amor cristiano), 1936

Tomas Man i problematika naših dana (Tomas Mann y los problemas de nuestros días), 1937

Njegoš, Kabala i Filon (Njegos, Kabala y Filón)

Njegoš i bogumilstvo (Njegos y los bogumiles)

Pesnik i njeogova pozicija (Poeta y su posición)

Traducciones

P. P., Njegos, *The Ray of the Microcosm* (1957)

P. P., Njegos, *Der Strahl des Mikrokosmos*

Sus obras publicadas en otras lenguas

Kallistos, en: Wiener Studien, 1937

The Ray of Microcosmos by Petar Petrovic Njegos, translated with an introduction by Anica Savic Rebac, en: Harvard Studies, Harvard, 1957

42 Aquí la autora cita a los poemas de Goethe "Lo que nos proporciona visiones profundas" y "Elegía de Marienbad".

43 Savic-Rebac, "Amor en la filosofía de Spinoza", p. 62.

Veracidad y verosimilitud en el relato autobiográfico: el valor de la ficción

Truthfulness and credibility in the autobiographical story: the value of fiction

Mikel Iriondo Aranguren*

Resumen

Este artículo trata de analizar la tensión entre autobiografía y ficción, partiendo del hecho de que la autobiografía es un género literario que se presenta como un discurso verdadero sobre el pasado. Así, suponemos que los datos que el autor proporciona están directamente vinculados con sus vivencias pasadas y, confiando en la palabra del protagonista del relato autobiográfico, nos dejamos seducir por sus experiencias vividas. Sin embargo, tenemos la sensación de situarnos en un territorio limítrofe, lábil, difuso, y hay quien llega a aseverar que toda autobiografía es esencialmente ficcional. Es el recurso estético-creativo el que añade credibilidad a los hechos relatados. Un logrado estilo del narrador permitirá el éxito del objetivo autobiográfico. La elocuencia narrativa hace que la transmisión de lo que se pretende comunicar resulte más fluida y por tanto más creíble. Por ello, la conjunción de los hechos hábilmente elegidos para ser transmitidos más el dominio de las técnicas y usos narrativos, contribuye a la veracidad de aquello que se ofrece al lector.

Palabras clave: autobiografía, veracidad, verosimilitud, ficción, estilo, identidad.

Abstract

This article discusses the tension between autobiography and fiction, based on the fact that autobiography is a literary genre which proposes a true discourse about the past. So, we assume that the author's story is directly linked to their past experience and, relying on the word of the protagonist, we are seduced by this tale. However, we feel that we are in a strange land where the lines are blurred, and some even say that autobiography is essentially fictional.

It is the aesthetic-creative resource which adds credibility to the reported facts. A good storyteller style leads to a successful autobiography. The narrative eloquence makes communication more fluid and more credible. Thus, the combination of events selected for transmission and the skill in the use of narrative techniques, contributes to the truthfulness of what is presented to the reader.

Keywords: autobiography, truthfulness, credibility, fiction, style, identity.

* UPV-EHU (Universidad del País Vasco), España. mikel.iriondo@ehu.es
Artículo recibido: 26 de mayo de 2015; aceptado: 23 de octubre de 2015

** Este artículo ha sido posible gracias a la financiación económica del proyecto de investigación FFI2011-23362 "El valor estético y valores en arte: el lugar de la expresión" (Ministerio de Ciencia e Innovación).

Uno está condenado a vivir hacia delante y revisar hacia atrás.

Kierkegaard

1. Introducción

Hablar de autobiografía remite a consideraciones ligadas al valor de la mimesis, a las discusiones ya presentes desde tiempos antiguos y a la puesta en valor de la *Poética* aristotélica. Como decía el estagirita, la mimesis trata de representar, de reproducir imitativamente acciones humanas con pretensión de universalidad. De ahí derivaba el salto cualitativo entre el discurso histórico y el ficcional: o bien relatar aquello ya sucedido, o bien provocar ilusión de realidad imaginando lo que podría suceder conforme a verosimilitud y necesidad. No se trataba pues, en este segundo caso, meramente de copiar sino de ir más allá: establecer relaciones entre los hechos gracias al artefacto poético.

Ahora bien, en el relato autobiográfico hablamos, al igual que en la narrativa histórica, de lo ya sucedido. ¿Qué sentido tiene entonces hablar de ficción?

El historiador trabaja tratando de hallar documentos y datos que acrecienten la objetividad del relato y se halla sometido a la constante revisión de sus conclusiones por la comunidad historiográfica, pero el sujeto que recurre a su memoria con el ánimo de comunicarnos una experiencia de vida, no se siente constreñido por evaluadores profesionales de su labor. De ahí que recuerde lo que más le interese, olvide lo que le conviene olvidar e introduzca aspectos ficcionales en la reconstrucción de su memoria. Ahora bien, el lector siempre le demandará veracidad, la referencialidad más clara posible respecto a los datos de su pasado. Cualquier sospecha de engaño o intención torticera llevará al traste el relato autobiográfico.

Sin embargo, la memoria nos juega trampas, éstas afloran inconscientemente por mucho que queramos evitarlas. Al recordar, reconstruimos el pasado, echamos mano de los recursos narrativos y nos contamos lo que fuimos. Y si nos dirigimos al prójimo, el relato variará en función de las expectativas de la audiencia que, exigiendo veracidad, recibirá también a cambio dosis de verosimilitud.

Un relato nos parece verosímil porque inmediatamente lo comparamos con la experiencia práctica de cada uno, con aquello que sucede habitualmente o nos parece que tiene visos de realidad, que es creíble, en suma. La verosimilitud es un regulador que permite mantener el equilibrio entre la mimesis o imitación de lo real conocido y la invención ligada a la imaginación y ficción. A pesar de la ligereza o nebulosidad del término, que se aleja de la exactitud o adecuación entre lo dicho y el hecho, lo verosímil puede erigirse como un momento de verificación de la verdad al poner de manifiesto, gracias al logro estético, modos de ser individuales descritos en toda su complejidad. Frente a lo romo de los hechos concretos, los recursos ficcionales serán capaces de ilustrar fehaciente y detalladamente unas experiencias vividas, dotarlas de emoción y posibilidad, y así alcanzar un sentido que permita reconocernos en los acontecimientos del pasado.

2. De la ficción al testimonio

Es frecuente, cuando tratamos de la ficción literaria, encontrarnos con múltiples fragmentos teñidos de experiencias personales o autobiográficas. A pesar del esfuerzo formal que intenta soslayar esta circunstancia, tratando de disfrazarla o disimularla

bajo el supuesto de que los hechos son pura ficción o invención creativa, incluso en los textos más alejados de nuestra realidad actual —imaginemos la ciencia ficción o literatura fantástica— los elementos autobiográficos no pueden dejar de estar presentes: las experiencias del autor constituyen uno de los estímulos fundamentales de su producción literaria. Decía François Mauriac,

Creo que no hay una gran novela que no sea una vida interior novelada.[...]

La creación artística no es una creación ex nihilo. Es una reordenación de elementos de la realidad. Se podría mostrar fácilmente que las narraciones más extrañas, las que nos parecen más lejanas de la observación real, como Los viajes de Gulliver, los Cuentos de Edgar Poe, la Divina Comedia de Dante o Ubu Rey de Jarry, están compuestos de recuerdos [...]¹

Se ha afirmado desde Nietzsche hasta Saul Bellow que *toda novela es una forma de autobiografía*. Philippe Lejeune dirá que el lector que lee ficciones como una especie de fantasmas autobiográficos, consolida con este *pacto fantasmático*² —al permitirse una lectura que va más allá de la ficción y recalca en los aspectos identitarios del creador—, el homenaje que la novela le rinde a la autobiografía. No existe historia que no surja de la experiencia y no existe invención creativa que sea, digamos, químicamente pura y ajena a lo vivido.

En los últimos años se ha producido un fenómeno que, dando una nueva vuelta de tuerca, ha magnificado el gusto por las experiencias ajenas: la enorme eclosión de la literatura testimonial, las biografías y memorias, los relatos de vivencias límite, las autobiografías. Han proliferado textos y películas que hacen referencia al genocidio nazi, al totalitarismo estalinista, a la guerra de los Balcanes, a la humillación de la mujer en diferentes culturas y a otros muchos conflictos. Si bien es verdad que la teoría literaria y determinados discursos filosóficos en torno a Roland Barthes y el deconstruccionismo, habían anunciado la muerte del yo y entronizado la mera presencia del texto y su multiplicidad semántica, criticando la ilusión de referencialidad o afirmando la impotencia del escritor frente al mundo, también es cierto que la presente inflación en el consumo de testimonios de un pasado reciente no deja de causar una cierta perplejidad al negarse de hecho lo que estos sesudos teóricos habían manifestado por doquier. Ya lo señaló acertada e irónicamente Northrop Frye al hablar de la *teoría del complemento*³ deconstruccionista: que ésta nos remitía inexorablemente a creer que un texto no es importante por lo que manifiesta sino por todo aquello que oculta o deja de decir. Teoría que si bien puede resultar fructífera en cuanto a interpretar un texto, no deja de ser paradójica, puesto que si es imposible que el libro hable del mundo con pertinencia y sin sospecha, las inacabables interpretaciones hacen del mundo un libro donde podemos leer cualquier cosa.

3. Hablando del pasado

Existen muy diversas maneras de abordar los hechos del pasado vinculándolos a las experiencias personales o ajenas. Pondré algunos ejemplos:

1 François Mauriac. *Journal II*. Pág. 138. Grasset, 1937. *Tourguenief*, pág.196

2 Philippe Lejeune. *El pacto autobiográfico y otros ensayos*. Megazul-Endymion. Madrid, 1994.

3 David Cayley. *Conversación con Northrop Frye*. Península. Barcelona, 1977.

a. La narración novelada, que hace uso de la ficción pero que contempla los hechos históricos con un pretendido rigor u objetividad estableciendo además una linealidad de sentido a lo largo del texto. Caso por ejemplo de *Vida y destino* de V.Grossman, donde se cuentan relatos de vida paralelos introduciendo personajes ficticios dentro de unos hechos históricos. *Sin destino*, del sobreviviente de Auschwitz, Imre Kertész, podría constituir otro ejemplo singular, pues el autor recurre a la ficción, a un protagonista inventado, en lugar de dar testimonio en primera persona. Nos hallamos ante una especie de novela autobiográfica puesto que los hechos que vive el protagonista coinciden en gran medida con los vividos por el autor. Pero, más allá de estos ejemplos con personajes de ficción, podemos encontrarnos con una casuística bien diversa:

Por ejemplo, la novela que introduce un personaje real y le hace vivir hechos históricos y otros absolutamente ficticios e inventados. El referente real es el que proporciona verosimilitud, al ser constatable. Estamos en una especie de túnel del tiempo donde el protagonista viaja al pasado para vivir, por ejemplo, la Guerra de Troya, o donde un líder político juega papeles que nunca desempeñó: existe algún relato de un hipotético futuro donde Hitler gobierna el mundo como vencedor de la guerra. La mezcla de datos objetivamente históricos y otros ficticios constituye el enganche del texto. En *La conjura contra América* de Philip Roth, el protagonista, el aviador y héroe Charles A. Lindbergh, es el presidente de un gobierno antisemita y fascista.

Pero también existen relatos verosímiles con referente no verificable, como las diferentes utopías y distopías o las historias de tierras míticas y legendarias. También podemos leer autobiografías ficticias como en el caso de la novela picaresca, las novelas de aprendizaje e incluso en relatos como *David Copperfield*⁴, que comienza:

Si soy yo el héroe de mi propia vida o si otra cualquiera me reemplazará, lo dirán estas páginas. Para empezar mi historia desde el principio, diré que nací —según me han dicho y yo lo creo— un viernes a las doce en punto de la noche. Y, cosa curiosa, el reloj empezó a sonar y yo a gritar simultáneamente.

En otras obras, el propio autor puede ser incluso un personaje de la novela, ficciones autoalusivas como *El mapa y el territorio* de Houellebecq o la *Trilogía de Nueva York* con la presencia del personaje detective Paul Auster.

b. Diarios, anales, cartas, crónicas, donde alguien ha ido apuntando hechos según un orden cronológico, pero que constituyen fragmentos sin conexión lineal o narrativa que intenten configurar por el autor un sentido acabado. La mirada es siempre sobre el momento —si es palpable que los textos están ligados a los eventos cotidianos—, y no existe reconstrucción retrospectiva de la memoria.

El autorretrato pictórico tendría alguna similitud, pues sabemos que pintores, como Rembrandt o Van Gogh, realizaron muchos retratos de sí mismos, especie de congelación temporal de una visión del momento. Pongamos, en el caso literario, el ejemplo de los *Diarios* de Klemperer, repletos de anotaciones sobre la escalada nazi y el deterioro de las circunstancias de vida de los judíos. Son detalles aislados que el lector, obviamente, puede aglutinarnos en su mente como dotados de un sentido, al igual que

4 Charles Dickens. *David Copperfield*. Pág. 11, Debolsillo. Madrid, 1995.

lo podemos obtener de un posible estudio conjunto de los más de 60 autorretratos de Rembrandt. Pero no es el autor quien hace expresamente esta labor.

c. Las biografías. Género literario que nos proporciona una visión exterior de un determinado personaje, casi siempre relevante en el ámbito político, literario, artístico, etc. Se nos ofrece un retrato de esa personalidad que ha sido elaborado como quien pinta un cuadro o se propone crear cualquier otra obra de claro interés público. Por ejemplo la controvertida biografía *Kapuscinski non-fiction* de Artur Domoslawski.

El biógrafo, cuando se ocupa de un personaje distante o desaparecido, no tiene completa seguridad en cuanto a las intenciones de su héroe; se limita a descifrar los signos, y su obra tiene siempre, en cierto sentido, algo de novela policíaca. [...] (los biógrafos) describen el personaje exterior, la apariencia que ellos ven, y no la persona, la cual se les escapa.⁵

d. Las confesiones, testimonios, memorias y autobiografías. Aunque se podrían matizar ciertas diferencias entre ellas, y decir que las memorias quizás tengan más relación con la vida social y el desempeño de cargos públicos, creo que, en general, nos hallamos aquí ante una novedad en el procedimiento narrativo, pues la dimensión interior sale a la luz al coincidir el artista y el modelo. Quien escribe se toma a sí mismo como objeto, y salen a la luz muchos motivos desconocidos por el común de las gentes, ya que forman parte de la vida interior del protagonista. Así, se trata de mostrar que las intenciones cuentan tanto como los propios actos. El lector atento tendría que ser consciente del interés, por parte del autor, en rescatar determinados episodios y obviar otros, manteniendo siempre un compromiso de referencialidad y dotando al relato de coherencia y orden temporal. Ejemplos, las *Memorias* de Albert Speer, los tres volúmenes de la autobiografía de Coetzee, *Infancia*, *Juventud* y *Verano*, los dos volúmenes de la autobiografía de Doris Lessing, *Dentro de mí* y *Un paseo por la sombra* o, para acabar, esa curiosa mezcla entre autobiografía y las revelaciones de episodios del pasado en unos documentos desclasificados, *El hombre vigilado* de Vesko Branev.

El autor de una autobiografía se impone como tarea el contar su propia historia; se trata, para él, de reunir los elementos dispersos de su vida personal y de agruparlos en un esquema de conjunto. El historiador de sí mismo querría dibujar su propio retrato, pero, al igual que el pintor solo fija un momento de su apariencia exterior, el autor de una autobiografía trata de lograr una expresión coherente y total de todo su destino.⁶

e. Los engaños biográficos y autobiográficos. Se hacen pasar por verdaderos unos relatos que se revelarán como sofisticados artificios contruidos con la intención de confundir y epatar. Obviamente, estos engaños tendrían una gradación moral, desde aquellos que pretenden ocultar la verdad con la mentira, caso del escándalo Enric Marco⁷ o los falsos *Diarios* de Hitler del falsificador Konrad Kujau, los que hacen pasar ficción por autobiografía sin detallarlo expresamente como en la autoficción —relato

5 Georges Gusdorf. *Condiciones y límites de la autobiografía*. Pág.12. Suplementos Anthropos 29, 1991.

6 Op.cit. pág.12

7 Hay que reseñar aquí el interés de la última novela de Javier Cercas en torno a este personaje, *El impostor*, *Literatura Random House*. Barcelona, 2014. También el documental realizado por Santiago Fillol y Lucas Verma, *Ich Bin Enric Marco*, *Intermedio*. Barcelona, 2009.

donde soy protagonista de algo que nunca me ha pasado— *Pájaro pintado* de Kosinski, o aquellos que avisan lábilmente desde el inicio que nos hallamos ante un juego, caso de Max Aub y sus relatos entre biográficos y autobiográficos de personajes inventados: el Cuaderno Verde del ficticio pintor *Jusep Torres Campalans* o la *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, escritor sin éxito que ha amoldado su vida a los postulados novelescos, no sabiendo si siente y vive por sí mismo o en función de los dictados literarios. En todos los casos reseñados nos encontramos con un entrecruzamiento entre hechos claramente referenciables y otros netamente ficcionales.

Serían también reseñables aquellas *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob, donde personajes históricos como Empédocles o el artista Paolo Uccello se ven retratados junto con otros anónimos o inventados y de no tanta importancia para la Historia: un hereje, una ramera, una esclava, un soldado, etc. La biografía de todos ellos se construye también sobre hechos habitualmente considerados accesorios y banales, con detalles de vida ilustrados por la pasión narrativa. De ahí que haya quien afirme,

Todos somos ficciones. Lo que nos constituye como seres humanos es, básicamente, un relato. Eso que llamamos con cierto aire pomposo yo es, bien mirado, una construcción narrativa.[...] Nuestra autobiografía es un cuento, una invención, un artificio.⁸

Con lo dicho hasta ahora no creo haber agotado las diferentes posibilidades de abordar los tiempos pretéritos y hasta es probable que puedan añadirse otras alternativas. En cualquier caso, al hablar de autobiografía parece que no hay posibilidad de superar el estatuto de la ficción mientras paralelamente se inoculara la sospecha del embuste manifiesto. Ahora bien, habría que distinguir claramente entre ficción y falsedad, cosa que a menudo no se suele hacer, al calificar incluso a la literatura como mentira.

Joseph Brodsky, al comentar un autoinforme deliberadamente falso de su infancia, llega a la conclusión de que decir mentiras es el origen de la conciencia. Ahora bien, decir mentiras probablemente no sea el término adecuado, porque la conciencia que emerge cuando uno reconoce la diferencia entre lo que ha sucedido, el modo en que uno lo ha informado y las otras maneras en que se podría haber interpretado, no implica solamente ser consciente de la falsedad, sino también tomar conciencia de otras interpretaciones posibles. Y una vez que uno se compromete con una determinada versión, el pasado se convierte en esa versión o tiende hacia ella.⁹

Es evidente que la distancia entre el yo del presente y el yo del pasado que trato de reconstituir en la autobiografía nos retrotrae ante episodios escogidos con el fin de otorgarles un sentido pleno en nuestra memoria vital: impresiones, imágenes diáfanas, atmósferas alegres o lóbregas, sucesos que intuimos decisivos, etc. Por ello impregnamos de ficcionalidad estos sucesos, para que cobren un significado y una coherencia, y al hacerlo no sólo les restituimos su valor sino que conferimos valor y sentido a nuestra vida, al alcanzar una comprensión más profunda de nosotros mismos. Construimos el relato y éste, a su vez, nos constituye en lo que somos. Puede existir inexactitud en los detalles pero éstos son verídicos en la expresión del narrador. El detalle falso e

8 Eloy Tizón. *Elogio del centauro. Prólogo a Vidas imaginarias de M. Schow*. KRK, 2009

9 Jerome Bruner y Susan Weisser. *La invención del yo: la autobiografía y sus formas*. Artículo incluido en David R. Olson, Nancy Torrance (comp.) *Cultura escrita y oralidad*. Pág. 181. Gedisa, 1998

irrelevante constituye en muchos casos la prueba evidente de la voluntad de veracidad del relato: realza y da fuerza a la narración.

Félix de Azúa en un texto titulado *Un tiempo para resistir y otro para recordar*¹⁰ asevera que la pureza del mundo es el recuerdo. Por ejemplo, aquello que yo mismo vi de niño en mi ciudad natal: *los pulidores de los cañones de escopeta que lanzaban cascadas de chispas por las ventanas abiertas del entresuelo mientras, sorteándolas, corríamos alborozados a beber agua de la fuente próxima*. Pero nada de todo esto existe, no hay fuente ni agua semejante, tampoco ese oficio a pie de calle, se trata de una imagen detenida de lo que nunca más será.

Vivimos, dice Azúa, produciendo pasado, pues cada generación conoce un mundo puro que está destinado a morir y resucitar en el recuerdo. Así, añade, la construcción del pasado es una construcción del deseo, que es egoísmo puro. Y ese pasado deseado en forma de futuro es una ficción, un poema, un arte que nos conmueve. No queda más remedio que resistir hasta el momento en que podamos transformar mediante el recuerdo la penuria del presente y transformarlo en deseo. Es esto lo que permite añorar incluso lo objetivamente doloroso, recordar con alegría las anécdotas del tiempo de guerra o los episodios personales de una familia que luchaba contra la penuria.

Hasta aquí, parafraseadas, las reflexiones de Azúa. Sin embargo, podríamos preguntarnos, ¿deseamos la repetición de los episodios mismos o la melancólica plenitud de la infancia, la felicidad bruñida con el oro de un tiempo irrepetible? Lo que existe es un deseo de coherencia, integridad, plenitud y cierre en los acontecimientos de la vida, muestra palpable de que la imagen final lograda por la narración es a un tiempo imaginaria pero también una aproximación al nervio temporal de los acontecimientos significativos.

Lo cierto es que cuanto tratamos el tema memorístico, biográfico y autobiográfico nos situamos en un territorio limítrofe, lábil, difuso, pues como ya señaló David Lowenthal, *el pasado es un país extraño*¹¹.

4. La autobiografía

¿Qué ocurre, entonces, cuando una persona decide escribir un relato basado exclusivamente en su experiencia, cuando procede a narrar una historia que podríamos definir como una *autobiografía*? Suponemos en principio que los datos que el autor proporciona están directamente vinculados con sus vivencias pasadas y, confiando en la palabra del protagonista del relato autobiográfico, lo que Philippe Lejeune llama el *pacto autobiográfico*¹², los lectores nos dejamos seducir por sus experiencias vividas. En suma, consideramos que los hechos narrados corresponden a una realidad factual pretérita y que están garantizados por la coincidencia de autor, narrador y personaje y su vinculación a un nombre propio, ya que la autobiografía no puede ser nunca anónima.

Cuando, para distinguir la ficción de la autobiografía, se trata de determinar a qué remite el yo de las narraciones personales, no hay necesidad de referirse a una imposible referencialidad extratextual: el mismo texto ofrece a fin de cuentas

10 En <http://www.elboomeran.com/blog-post/1/12543/felix-de-azua/un-tiempo-para-resistir-y-otro-para-recordar/>

11 David Lowenthal. *El pasado es un país extraño*. Akal, 1998.

12 Philippe Lejeune. *El pacto autobiográfico*. Suplementos Anthropos 29, 1991.

ese último término, el nombre propio del autor, a la vez textual e indudablemente referencial. Si esta referencia es indudable es por estar fundada en dos instituciones sociales: el estado civil (convención interiorizada por todos desde la infancia) y el contrato de publicación; no tenemos, por lo tanto, razón alguna para dudar de la identidad.¹³

Esta situación, en principio poco sospechosa de engaño, puede ser descubierta como falaz, al encontrarnos con hechos que desmienten con rotundidad y argumentos lo afirmado por el narrador de la autobiografía. El *pacto autobiográfico* quedaría así roto, al someterse a una prueba de verificación *referencial*, siempre activa en el juez-lector. El autor del texto sería repudiado por tratar de engañar con hechos inventados, falseados o alterados de manera torticera.

Estas dos posibilidades, sea la manifestación de la verdad de los hechos pasados o bien el engaño manifiesto, constituyen dos polos evidentes y diáfanos de la narración autobiográfica. En cualquier caso, y haciendo mención a esta característica referencial que ha de ser verificada en la autobiografía y la biografía, añade Lejeune,

Lo que va oponer la biografía y la autobiografía es la jerarquización de las relaciones de parecido y de identidad: en la biografía, el parecido debe sostener la identidad, mientras que en la autobiografía la identidad sostiene el parecido. La identidad es el punto de partida real de la autobiografía; el parecido, el horizonte imposible de la biografía.¹⁴

Ahora bien, si nos centramos exclusivamente en aquellas autobiografías que no son sospechosas de engaño o manipulación torticera, aquellas que no derogan el *pacto autobiográfico-referencial*, no cabe duda de que también encierran abundante materia de reflexión acerca de su veracidad.

En principio, y debido a nuestra condición temporal y caduca, parece innegable la afirmación de que los hechos del pasado son irrecuperables en sí mismos y que la única manera de dar fe de ellos es el recurso a la memoria¹⁵, a la recreación individual o social de los tiempos pretéritos. Una persona puede añorar su infancia, entregarse a ensoñaciones de felicidad huida, adobar la melancolía con la ayuda de los soportes fotográficos del álbum familiar o releer las cartas de un amor efímero, etc. Cuando los grupos sociales, étnicos, religiosos o incluso ciertos países, recurren al registro nostálgico, las consecuencias suelen ser a menudo peores, pues trascienden el territorio privado hasta el punto de, en ocasiones, violentarlo. Pero incluso cuando el sujeto es honesto respecto a la reconstrucción del pasado, la verdad de la narración depende de su capacidad de recuerdo, de la existencia de otros testimonios o documentos y de la inevitable interpretación del pasado desde el presente. Los contenidos de la memoria no son una copia literal del pasado, son reconstrucciones influidas por nuestros valores y creencias, por esquemas que tienen su origen en nuestra experiencia vivida.

La memoria episódica, aquellos sucesos personales y eventos acaecidos en un

13 Philippe Lejeune. *Ibid.* Pág.56

14 *Op.cit.* pág. 58

15 En torno al tema de la memoria he seguido las ideas expuestas en *Claves de la memoria autobiográfica* de José María Ruiz –Vargas, en *Autobiografía en España, un balance*. Actas Congreso Internacional Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba. Visor, 2001.

momento y lugar específico, nos remite a este viaje hacia el pasado para proyectarlo hacia el futuro, afianzando así nuestra conciencia auto-noética: la sensación de yo, la percepción de uno-mismo como entidad continua a través del tiempo.

Así, en la historia de la literatura autobiografía podríamos encontrarnos con diferentes situaciones:

a. La narración autobiográfica se toma objetivamente como verdad, en un sentido positivista del término. La exactitud y sinceridad no se ponen en duda. Se reconstruye una vida fidedignamente, verídicamente, y ésta tiene un carácter moralizante y pedagógico para los lectores. Obviamente es una interpretación hoy en día insostenible, no solo en lo que atañe a la autobiografía sino también en el quehacer historiográfico.

b. Se entiende la autobiografía como reconstrucción de una vida, donde la memoria no recuerda con fidelidad objetiva, sino que reelabora los hechos del pasado. Se trata de una relectura de la experiencia vivida, pues ese pasado nunca existió sino que es una ilusión creada por nuestro recuerdo. Pongamos por ejemplo ese tiempo encantado y feliz de la infancia del que hablábamos más arriba.

Al crear el texto, el sujeto es creado. Al yo vivido se le suma un segundo yo creado por la escritura, y yo paso a ser lo que soy en la perspectiva de lo que he sido. Se persigue una identidad, en última instancia inasible, pero la labor de búsqueda me permite reconstruirme en mis elecciones decisivas, entender el compromiso ético de mis pasadas acciones, etc., en este intento por volver a ganar lo para siempre perdido. La narración dota de sentido al acontecimiento y el llamado *pacto autobiográfico* se mantiene. En definitiva, se trata de poner orden y racionalidad en aquello que fue confuso en el momento de su vivencia. Por ello decía Valéry,

No sé si alguien ha intentado escribir una biografía tratando de saber a cada instante tan poco sobre el instante siguiente, como lo poco que el héroe de la obra sabía en el momento correspondiente de su vida. En suma, devolverle el azar a cada instante, en lugar de forjar una continuidad que puede resumirse, y una causalidad que puede ser convertida en fórmula¹⁶.

Lógicamente, es en este ámbito, si olvidamos la advertencia de Valéry, donde también la construcción autobiográfica puede ser vista como un ajuste de cuentas con el pasado tratando de forma revanchista de ganar a posteriori todas las batallas. Por otro lado, esa posibilidad de autobiografía sin orden estructurado vinculada a la mera presencia del acontecimiento —a la falta de perspectiva del instante que se está viviendo—, se me ofrece como un terreno adyacente a lo que narraba Tolstoi en *Guerra y Paz* al situar a uno de sus protagonistas en la batalla de Borodino: un caos incomprensible donde nadie sabe donde están los suyos o el enemigo, pero que luego la Historia se encargará de ordenar.

En resumen, al pasar de una memoria episódica a una semántica lo que hacemos es circunscribirnos a un marco de recuerdos semánticos organizados y culturalmente esquematizados. Existen unos tópicos ya dados y cuando analizamos una autobiografía éstos aparecen inevitablemente, puesto que el autor-narrador-personaje no puede

16 Paul Valéry. *Oeuvres II. Tel quel II*. Pág.776. Gallimard, 1960

sustraerse a ellos al mismo tiempo que se esfuerza por trascenderlos estéticamente. O sea, como apuntan Bruner y Weisser, *la memoria semántica sirve para que la cultura pueda apoderarse de la mente*¹⁷. Y añaden, dando un paso hacia delante,

El autorrelato, por consiguiente, es una forma importante no sólo de tomar en cuenta (selectivamente) el pasado, sino también de desprenderse de los modos de responder previamente establecidos y de reorganizar las respuestas frente al futuro.¹⁸

Creo que nunca abandonamos la convicción de que los escritos autobiográficos tienen un efecto modelador o, por lo menos, una cierta influencia en nuestra existencia. Obviamente, esta preocupación va unida a las reflexiones que plantean los dos siguientes apartados.

c. La relación entre autobiografía y su soporte textual. En qué medida el lenguaje no es sólo un instrumento que permite el testimonio del sujeto y su encuentro consigo mismo sino que, a la postre, lo enajena en una especie de desapropiación puesto que las palabras no pueden captar ni la esencia del mundo ni la del sujeto. Dice Paul de Man,

En la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora, o prosopopeya) es realmente no la cosa misma, sino su representación, la imagen de la cosa y, como tal, es silencioso, mudo como las imágenes lo son. El lenguaje, como tropo, produce siempre privación, es siempre despojador¹⁹.

Paul de Man se pregunta también, aferrándose a la textualidad, si es la vida la que produce autobiografía o es el proceso autobiográfico el que determina la vida, al estar el autor condicionado por las tradiciones y recursos retóricos propios de la escritura.

Surge la sospecha de que este textualismo deconstruccionista es una variante del esencialismo metafísico que pretende toparse con una identidad prístina que, sin embargo, se niega de facto en el preámbulo al considerar el sujeto como juego topológico. Si el sujeto está diluido y fragmentado, si es ésta su característica, ¿cómo sabe el teórico deconstruccionista que lo dicho por él es falaz o es veladura? ¿cómo sabe que el autor se comprende correcta o incorrectamente en la narración de sus experiencias? ¿Posee la clave de lo verdadero? En cualquier caso, si la literatura es incapaz de hablar del mundo, si la literatura habla solo de literatura, entonces ¿si no existe sujeto ni objeto de conocimiento, por qué se muestra tanto interés por esa nada? Como dice Antoine Compagnon, estos autores piden

...lo imposible (la comunicación perfecta), para concluir en la impotencia del lenguaje y el aislamiento de la literatura. Decepcionados en su deseo carente de certeza en un dominio donde ésta es inalcanzable, prefieren un escepticismo radical a una probabilidad razonable sobre la relación entre el libro y el mundo.²⁰

17 Jerome Bruner y Susan Weisser. *La invención del yo: la autobiografía y sus formas*. Artículo incluido en David R. Olson, Nancy Torrance (comp.) *Cultura escrita y oralidad*. Pág.184. Gedisa, 1998

18 Ibid. pág.186

19 Paul de Man. *La autobiografía como desfiguración*. Pág.118. Suplementos Anthropos 29, 1991.

20 Antoine Compagnon, *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*. Pág.134. Acantilado. Barcelona, 2015.

Así pues, distrayéndome un poco de esta mirada posmoderna, diría que la autobiografía no trata de reconstruir la auténtica identidad del autor-narrador-protagonista sino de reconstruir desde el presente la concepción de su propio yo, siendo indiferente que para la teoría se halle muerto, inexistente, diluido o fragmentado. Se trata de una apuesta por la imposible persecución de lo inefable, perseverar en la autobiografía aun conociendo su labor perpetua. Ya sabe el protagonista y también el lector, que a pesar de todas las dificultades, el sujeto es siempre posibilidad y que posee una virtualidad creativa más que una realidad referencial pretérita, por lo que nunca se encuentra puro sino que se crea en esa representación legítima del yo a través de la metaforización y el juego tropológico. Es en la en la autobiografía donde nuestro anhelo de lo imaginario y lo posible, ese centro de interés propio que pretende configurar una identidad, más debe esforzarse frente a las exigencias de lo real. Así lo atestigua Paul John Eakin,

Hablando de la búsqueda autobiográfica del yo, Mary McCarthy se expresó de esta manera: *Es absolutamente inútil buscarlo, no lo encontrarás, pero es posible crearlo de alguna manera*. La crítica de De Man a la asunción familiar del discurso autobiográfico sugiere que su base aparentemente referencial alberga, para empezar, la ilusión de que hay tal cosa como el yo, y de que el lenguaje que sigue después es lo suficientemente transparente como para expresarlo. Es decir, que la naturaleza especulativa del discurso autobiográfico tiende a poner el yo como la causa del lenguaje, más que como su efecto más profundo. Si se puede decir que la metáfora del yo es en último término sólo una metáfora, ¿deberíamos abandonar la autobiografía considerándola un ejercicio de autodecepción (si es que el yo puede ser defraudado)? [...]

Deberíamos conformarnos con el poder del lenguaje para crear una de las ilusiones humanas más perdurables: si el discurso autobiográfico nos alienta a situar el yo antes que el lenguaje, el carro antes que el caballo, el hecho de nuestra resolución a hacerlo así sugiere que el poder del lenguaje para forjar el yo no solo es eficaz, sino que incluso sustenta la vida, y es necesario para desarrollar la vida humana tal como la conocemos. Una creencia como ésta me parece intrínseca a la realización del acto autobiográfico.²¹

d. La concepción que refuerza la estructura dialógica de la autobiografía, donde la figura del prójimo se hace aún más esencial. Hasta que no aparezca el prójimo que me escucha y habla de mí, la autobiografía no cobra significado pleno puesto que el yo ha de pasar siempre por el otro para que se constituya. Finalmente, el lector ha de aceptar la versión de sí mismo que el autor propone, siendo consciente que se halla ante una paradoja: el desplazamiento producido desde la primigenia ansia de referencialidad al territorio de la ficción. Al mismo tiempo, y recíprocamente, el lector que lee una autobiografía busca la satisfacción de su propio autodescubrimiento gracias a lo expuesto en ese texto ajeno. *Verano* de Coetzee es una clara muestra de esta mirada, pues el protagonista es caracterizado desde el recuerdo de cinco personas que lo conocieron. A pesar de ser un juego narrativo del propio autor, quien maneja riendas y personajes, este entramado ficcional apunta a la paradoja de nuestra identidad.

21 Paul John Eakin. *Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje*. Págs. 82, 83. Suplementos Anthropos 29, 1991.

5. Algunas consideraciones finales

¿Qué impulsa a un individuo concreto a construir una autobiografía y, por añadido, a ponerla a disposición de los lectores? Dejando aparte las posibles afecciones vanidosas y otras cuestiones semejantes, parece claro que existe una intención de comunicar una particular visión de las experiencias vividas, se escribe la autobiografía para que alguien la lea. Entramos pues de lleno en la necesidad de ofrecer un *relato*, una interpretación o reconstrucción coherente y ordenada de las vivencias. Es imposible enfrentarnos a nuestro pasado sin recurrir a la narración, a un entramado de hechos dispuestos sea para justificarse, mortificarse, desmentirse o aniquilarse. Y al ser ésta una actividad intencional-dianoética, la autobiografía encierra un sentido que podemos interpretar.

El inevitable recurso al entramado narrativo introduce además en el texto autobiográfico ciertas consideraciones a tener en cuenta.

La primera de ellas estaría ligada a los usos e historia de la habilidad autobiográfica, al cómo otros autores han abordado sus vidas para ofrecerlas públicamente a la lectura. Existen unos tópicos socio-culturales que nos llevan a relatar episodios característicos, pero también unas maneras, unos usos y unas técnicas para ofrecer mayor verosimilitud al relato, y esto inevitablemente nos adentra en el territorio del arte autobiográfico, de los recursos retóricos y del estilo personal²², pues no en vano estas estructuras que buscan la verosimilitud se van también transformando con el paso del tiempo, pues como dice Antoine Compagnon *hay maneras bastante diferentes de decir aproximadamente la misma cosa*²³ y citando a Riffaterre apunta,

Lo que equivale a decir que el lenguaje expresa aquello que el estilo pone de relieve.²⁴

La segunda consideración se refiere al encadenamiento de los hechos y la creación de un argumento, allí donde el recurso a la ficción es obligado, desvelando una verdad más profunda del autor-narrador-personaje. Pondré un ejemplo de mi memoria personal,

En aquel preciso momento, cuando el enterrador retiró la lápida, los allegados pudimos apreciar la espesa negrura del nicho, espacio donde el tiempo había quedado detenido. Inesperadamente, una forma entre blanca y amarillenta, surgió completa en las manos del operario. Se trataba del ataúd de mi hermano, fallecido a los dos meses de edad, años antes de mi presencia en este mundo. La conciencia de su muerte, de su inexistencia, esa nada surgida del abismo del tiempo, impresionó de tal manera al niño que yo era, que surgió en mí el germen de mi propia autoconciencia: *él ya no es, yo soy*.

Este hecho, real pero diferido en el tiempo, puesto que cuando ocurrió ya no era

22 La originalidad del estilo sería una evidencia, según señala Starobinski en su libro *La relación crítica, reveladora de la persona que narra la autobiografía*. Una anécdota que me sucedió el mes de Octubre de 2012 me parece significativa para explicarlo. Recibí un correo electrónico de un amigo artista donde me decía que mientras se hallaba en el extranjero realizando algunos esbozos para una exposición futura, le habían robado la cartera y todos los documentos. Necesitaba dinero urgentemente para volver a casa y me proporcionaba un número de cuenta para hacerle un ingreso. Me resulto extraño, pues pudiendo recurrir a su numerosa y entrañable familia, me escribía a mí. Pero un detalle me cercioró del engaño del mensaje: él nunca hubiera escrito el texto así, el estilo no era el suyo y todo era una estafa. Efectivamente, al día siguiente recibí un mensaje de mi amigo pidiendo disculpas por la intromisión de un delincuente informático en su directorio personal.

23 Antoine Compagnon, *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*. Pág.226. Acantilado. Barcelona, 2015.

24 *Ibid.* Pág. 219.

tan niño, está grabado en mi memoria sólidamente. Asistí a una escena donde un tiempo pretérito, un pasado de los míos sin mí, hizo presencia: había oído hablar de mi hermano en el entorno familiar, nunca demasiado, pues era un recuerdo doloroso para mis padres, y ahora tenía el ataúd ante mis ojos. Extraña impresión para un joven, máxime si todavía fuese un niño.

¿Hasta qué punto, por otro lado, este testimonio, la forma de narrarlo, no puede estar basado en la influencia de la lectura de un episodio parecido, —el niño ve una película con imágenes de su familia en las que él no está presente porque no ha nacido—, contado por Nabokov en su autobiografía *Habla, memoria?*

Un tercer elemento a considerar es el concepto de *otredad competente* de Bajtín: la incorporación de voces ajenas que hablan sobre mi vida, al ser testimonios que también me constituyen. Dice Bajtín,

Sin estos relatos de otros mi vida no sólo carecería de plenitud de contenido y de claridad, sino que permanecería internamente fragmentada, falta de unidad biográfica valorable [...] Se trata tan sólo de una participación apretada y orgánicamente valorativa en el mundo de los otros que hace que la auto-objetivación biográfica de la vida sea productiva y competente²⁵.

Esto es evidente en *Verano* de Coetzee, donde esas cinco personas hablan de sus recuerdos del, en la obra, fallecido premio Nobel. Pero también en el ya citado libro de Branev o en la película *La vida de los otros*. ¿Descubrir y leer ciertos documentos que hablan de nosotros, recopilados durante años, de qué manera repercute en la comprensión de nuestra identidad? Quizá el problema que presenta esta información añadida, máxime si sólo son relatos orales ajenos, es que, en muchos casos, es inmediatamente asumida como real, independientemente de su verificación. Podemos ser engañados consciente o inconscientemente, pues el prójimo, al recordar, se enfrenta a idénticos deterioros de la memoria. Y todavía es más complejo cuando nos hallamos ante la manipulación ideológica, por parte de otros, de unas vivencias personales.

En resumen, la rememoración del pasado, al ser inscrito en un texto narrado, necesita de los usos y técnicas ficcionales para acrecentar la verosimilitud de los pasajes descritos. La autobiografía no puede desdeñar las técnicas narrativas, las usa con profusión para acrecentar el efecto de veracidad en el lector, para huir de unas experiencias que, si nos atenemos a la realidad de los acontecimientos, de seguro fueron bastante más insulsas o romas de lo que ahora se nos cuenta. ¿Incorre el autor en falsedad, engaña al lector? En absoluto, más bien realza una experiencia que no en vano había permanecido en su memoria, cuando podía haberse difuminado como tantas otras que no recuerda y que adquiere por tanto cierto protagonismo en la configuración de su identidad al establecer hitos, un basamento para la comprensión de lo que ahora somos. A nadie más le ocurrió algo tan concreto, tan singular, y esto no puede ser engaño. Así, el autor intenta lograr el parecido con aquél que fue y se esfuerza en ello, aquilatando presente y pasado con el ánimo de esclarecer su identidad.

La dimensión estética permite atrapar al lector, engancharlo al texto y hacerle más vívida una experiencia del narrador, el recurso estético añade credibilidad a los hechos relatados y proporciona además el placer provocado por la escritura y la composición

25 Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Pág.137. Siglo XXI

formal. Por lo tanto, la habilidad narrativa, el conocimiento del oficio por parte del narrador permitirá el éxito del objetivo autobiográfico —presentar los hechos desde la perspectiva del autor—. Al desplazar los hechos al terreno de las ficciones literarias, el escritor proyecta en ellos la estructura de trama de cualquiera de los géneros narrativos y así logra interpretar y comprender su pasado y su presente.

Pero la elocuencia narrativa permite también que la transmisión de lo que se pretende comunicar resulte más fluida y por tanto más creíble. La literatura da así a conocer el mundo, poseyendo un claro componente cognitivo. Como en cualesquiera otras disciplinas artísticas o en el dominio retórico, la conjunción de los datos hábilmente elegidos para ser transmitidos más el dominio de las técnicas y usos narrativos propician el éxito y la veracidad de aquello que se pretende poner a disposición del lector. Como dijo Santayana,

No se cree en la verdad más que cuando alguien la ha inventado con talento.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- Cayley, David. *Conversación con Northrop Frye*. Península. Barcelona, 1977.
- Compagnon, Antoine. *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*. Acantilado. Barcelona, 2015.
- Dickens, Charles. *David Copperfield*. Debolsillo. Madrid, 1995.
- Hermosilla, María Ángeles & Fernández, Celia (comp.) *Autobiografía en España, un balance*. Actas Congreso Internacional Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba. Visor, 2001.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros ensayos*. Megazul-Endymion. Madrid, 1994.
- Lowenthal, David. *El pasado es un país extraño*. Akal, 1998.
- Mauriac, François. *Journal II*. Grasset, 1937.
- Olson, David R. & Torrance, Nancy (comp.) *Cultura escrita y oralidad*. Gedisa, 1998.
- Starobinski, Jean. *La relación crítica. Psicoanálisis y Literatura*. Taurus. Madrid, 1974.
- Tizón, Eloy. *Elogio del centauro. Prólogo a Vidas imaginarias de M.Schow*. KRK, 2009.
- Valéry, Paul. *Oeuvres II. Tel quel II*. Gallimard, 1960.
- Suplementos *Anthropos* 29 (sobre la Autobiografía), 1991.

La crítica del deseo puro. Razón y evento en Heinrich von Kleist

*The Critique of Pure Desire. Reason and Event in Heinrich von Kleist***

Nuria Sánchez Madrid*

Resumen

Este trabajo pretende arrojar luz sobre la interpretación de la obra literaria de Heinrich von Kleist en los términos de una crítica de la razón que se entiende como crítica de lo real o del deseo, estableciendo un diálogo con los especialistas Pablo Oyarzún, Bernhard Böschstein y Werner Hamacher. Se argumenta cómo la metáfora kantiana de la crítica y su arraigo en los fenómenos se desplaza en Kleist hacia la figura del deseo puro, que subvierte enteramente el marco estético de la afección y se manifiesta como predominio del accidente, haciendo de la disteleología la fórmula expresiva del curso del mundo. La intención principal del escrito es sostener que la prosa de Kleist somete a cuestiones como el sentido, el orden natural o el genio a una genealogía que explora su vínculo con el caos y el ámbito de lo animal, lo que les dota de una perspectiva inusual desde las coordenadas del fenomenismo kantiano.

Palabras clave: Kleist, filosofía de la historia, evento, accidente, deseo, razón.

Abstract

This paper aims to shed light on the interpretation of the literary writings of Heinrich von Kleist in terms of a critique of reason that understand itself as a Critique of the Real or a Critique of Desire, in dialogue with scholars Pablo Oyarzún, Bernhard Böschstein and Werner Hamacher. I claim that the Kantian metaphor of critique and its roots in the phenomena undergo in Kleist a shift to the figure of pure desire, which completely subverts the aesthetical framework of affection and appears as the prevalence of accident, making of dysteleology the expressive formula of the world rule. Thus, this text aims at sustaining that issues such as sense, natural order or genius receive in Kleist's prose a genealogy that enquires their linkages with the chaos and animal features, providing them with a unusual perspective from the point of view of Kantian phenomenism.

Keywords: Kleist, Philosophy of History, Event, Accident, Desire, Reason.

* Universidad Complutense de Madrid, España. nuriasma@ucm.es
Artículo recibido: 28 de enero de 2015; aceptado: 26 de marzo de 2015

** Este trabajo procede de una investigación resultante del proyecto *Poetics of Selfhood: memory, imagination and narrativity* (PTDC/MHC-FIL/4203/2012) del CFUL, concedido por la *Fundação de Ciência e Tecnologia* del Gobierno de Portugal, y se inscribe en otra iniciada en los Proyectos *Naturaleza humana y comunidad (III)*, *¿Actualidad del humanismo e inactualidad del hombre?* (FFI2013-46815-P) y *Retóricas del Clasicismo. Los puntos de vista (contextos, premisas, mentalidades)* (FFI2013-41410-P), concedidos ambos por el MINECO del Gobierno de España. La elaboración del texto se ha visto beneficiada por una estancia de investigación en el IFS del CSIC. Agradezco los comentarios recibidos de parte de los evaluadores anónimos de *Laocoonte*, que me permitieron mejorar aspectos puntuales del trabajo. .

Aber der Irrtum legt nicht im Herzen, er liegt im Verstand und nur der Verstand kann ihn heben (Carta de H. von Kleist a W. von Zenge, 28 de marzo de 1801).

La escritura de Heinrich von Kleist se propone ir más allá del cendal que las condiciones de posibilidad de la experiencia arrojan sobre los fenómenos, con el fin de acometer lo que me gustaría denominar una *Crítica de lo Real* o, lo que viene a ser lo mismo, una *Crítica del deseo puro*¹, que parte de una radical insatisfacción con respecto a la clausura del ser en la figura del “objeto indeterminado de una intuición empírica”² y reclama, en cambio, una militante exposición a lo real. Una *Stimmung* semejante hermana su destino al de Rahel Varnhagen, de la que Arendt destaca el deseo de exponerse a la vida “como una tormenta, sin paraguas”, dejando que ésta lloviera directamente sobre ella, sin protegerse por medio de los dispositivos que brinda el *lógos*.³ Pero ese hermanamiento alcanza también sin duda a otra judía, Etty Hillesum, que en sus diarios se refiere al esfuerzo por penetrar la realidad con una suerte de nuevo órgano, que permita escuchar el compás interior —*hineinhorchen*— que mantiene unidas todas las cosas y aceptar sin rencor la muerte y los mayores sufrimientos como parte de la vida.⁴ Resuena en tal confesión el eco de una declaración de Kleist recogida en una carta a su prometida, Wilhelmine von Zenge, fechada el 15 de agosto de 1801: “Siempre hay luz donde hay sombras, y viceversa”.⁵ Kleist aboga por una celebración del *evento* o *advenimiento* —más el *Zufall* que la *Begebenheit*— que toma senderos bien distintos tanto a los de la coincidencia —*Übereinstimmung*— entre la forma del concepto y la carne de las cosas sellada por la felicidad mental en que se instala la entera *Crítica del Juicio* como a la emergencia de lo sublime kantiano, donde el exceso de lo real —*die rohe Natur*— actúa como mero medio de descubrimiento de la constitución moral del sujeto. Tampoco parece sentirse demasiado cómodo con la reformulación del kantismo —la *neueste Philosophie*— en forma de cantata fichteana, en la que un *Glauben* postrero devuelve al sujeto la firmeza y la seguridad en sus propias capacidades para enfrentarse al enigma del mundo. Kleist insiste en hacer del clímax de la desesperación la única vía estrecha —y atribulada— que conduce al Paraíso de la extrema precariedad, esto es, al Reino del Evento, inasumible por ningún relato precedente, pues se trata sencillamente de lo inopinado e imprevisible. Sólo así el ser revelará su dimensión más violenta, indisoluble de su inteligibilidad. Recientemente, Slavoj Žižek, ha definido al evento como un efecto que excede a sus causas, como “la aparición inesperada de algo nuevo que debilita cualquier diseño estable”, de manera que “el *espacio* de un evento es el que se abre por el hueco que separa un efecto de sus causas”.⁶ La aproximación de Kleist a este término poco tiene que ver con la distante *reflexión* kantiana sobre las *Begebenheiten* —esos “acontecimientos donadores

1 Ulteriores consideraciones sobre este sintagma y su sentido en la obra de Kleist se encontrarán en Sánchez Madrid (2014a: 40-57).

2 Kant, *KrV*, “La estética trascendental”, A 19-20/B 34.

3 Vd. Arendt (2000: 15).

4 Vd. Hillesum (1996: 136-137 y 181).

5 H. von Kleist (1993 II: 682).

6 Žižek (2014: 18 y 17); modificamos ligeramente la traducción: Žižek maneja el término „event“. Vd. También el lúcido ensayo de Ana Carrasco-Conde, especialmente las observaciones reunidas en torno a la distinción del *acontecimiento* —enmarcado en la historia— y del *evento* —creador de historia— (2012b: 130-131).

de sentido”, como los ha denominado Félix Duque⁷— que encuentra en la Revolución Francesa un *signo* inolvidable de la disposición de la especie humana al constante progreso hacia lo mejor. Foucault señaló eficazmente el *punto de vista* contemplativo desde que el que se trama en Kant la experiencia de la historia: “Lo que es importante en la revolución no es la revolución misma, sino lo que acontece en la conciencia de aquellos que no la hacen o en todo caso que no son sus protagonistas principales; lo importante es la relación que ellos mismos tienen con esta revolución de la que no son agentes activos”.⁸ Lo decisivo para reconocer un momento histórico no reside, pues, ni en “relevantes acciones” ni en “alevosos crímenes ejecutados por los hombres”⁹, sino más bien en su apropiación por parte del Juicio y la imaginación del espectador. Frente a la polaridad abierta por el punto de vista reflexivo y la sobredosis épica de los acontecimientos donadores de sentido en acción, Kleist apuesta por lo que al final del escrito *Sobre el teatro de marionetas* califica de “final de la historia del mundo”. Éste sólo se alcanza cuando un evento *asume y suprime* la conciencia y su retranqueo reflexivo, junto con su entera amalgama de relatos. Y, entonces, queda el silencio de la inquietud rayana con el desmayo. Pero también la sensación de que los propios párpados han sido cercenados, como afirma Kleist en su versión de las “Impresiones ante una marina de Friedrich” de Clemens Brentano y Achim von Arnim, que bien podrían aplicarse a su propia visión del mundo:

El cuadro [*Monje junto al mar* de C.D. Friedrich] descansa allí, con sus dos o tres objetos misteriosos, como en el Apocalipsis, como si el mismo cuadro tuviera los taciturnos pensamientos de Young, y, como por su uniformidad y su ilimitada profundidad nada constituye un primer plano, sino su propio marco, parece que, al mirarlo, le hayan cortado a uno los párpados.¹⁰

Cuando el acontecimiento en su singularidad se convierte en el marco de la historia no queda sino entregarse a una visión, a una escucha o a una experiencia excesivas, no frenadas la sentencia del Libro de la Ley de los judíos¹¹, sino como las que respectivamente hieren la existencia del marqués de *La mendiga de Locarno*, de los cuatro jóvenes iconoclastas de *Santa Cecilia o el poder de la música* y de la *Marquesa de O...* Agudizar la sensibilidad hacia el acontecimiento liberará sin duda de la protección perezosa —la *faule Vernunft* o *ignava ratio*— de la narración, pero también conllevará el riesgo contenido en la palabra japonesa *bakku-shan* —cortesía de Žižek—, que significa “una chica que parece guapa cuando se la mira por detrás, pero que no lo es cuando se la ve de frente”. La Cosa divina produce ese mismo efecto: quedarse sin historias, en soledad con un yo siempre dislocado por el sucederse de contingencias que postulan su propia esencialidad discrepante. Kant contempla a la chica *Historia* por detrás, quedando seducido por una proyección imposible de confirmar, Hegel lo hace desde arriba —como *Google Maps*, páginas en blanco desde el punto de vista de la felicidad, mientras que Kleist siempre se la encuentra por delante, reconociendo todas sus marcas disteleológicas, pero aceptándola a pesar de todo como su destino terrestre.

7 Vd. Duque (1998: 152, n. 295).

8 Vd. M. Foucault (2004: 63-64).

9 Kant, SF, AA 07: 85, trad. esp. por R. R. Aramayo, Madrid Alianza, 2003, p. 159.

10 H. von Kleist, “Impresiones ante una marina de Friedrich”, en: T. Marí (1998: 217); trad. ligeramente modificada.

11 Kant, *KU*, “Observación general a la exposición de los juicios estéticos reflexionantes”, AA 05: 274.

Acompañemos por un tiempo la peripecia en tres tiempos —destino del hombre/hallazgo de la ambivalencia/consagración del azar— que caracteriza a la tragedia subyacente a su escritura.

La crisis de la *Bestimmung des Menschen* y el último capítulo de la historia del mundo

Las alusiones en la correspondencia de Kleist a la célebre *Kantkrise* resultan más esclarecedoras si el punto de referencia no se limita al autor de las críticas, sino que se extiende —como sugiere Cassirer en su escrito sobre la cuestión de 1919¹²— al Fichte de *Die Bestimmung des Menschen* (1800) y su planteamiento de la lucha por la certeza cognoscitiva como un viaje de transformación de la subjetividad. El ascenso dibujado por Fichte —*more dantiano*, por su evidente relación con *La divina Comedia*— de la duda a la fe, a través de la ciencia, permanecía muy lejos de lo que Kleist esperaba del pensamiento, pero al mismo tiempo es cierto que también agudizaba una crisis que recientemente Laura Anna Macor ha conectado brillantemente con la preocupación por el *destino del hombre*.¹³ Kleist participa de la creencia de Fichte en que el Yo sabe infaliblemente cuál es su deber, y en este saber ha de permanecer enrocado. El *outsider* de Potsdam anhelaba, qué duda cabe, la llegada del momento en que su corazón se liberara finalmente “de la confusión y del error, de la incertidumbre, de la duda y de la angustia”¹⁴, pero tampoco podía conformarse con la certeza de que somos partícipes de “un plan de infinita sabiduría”.¹⁵ No bastaba saber que todo se encuentra inserto de antemano en un sabio plan universal, aunque ignoremos por nuestra finitud lo que es semilla, flor y fruto. En una carta dirigida a su hermana Ulrike —en mayo de 1799—, aun lejos del espíritu del títere, muestra su profundo pesar por el hecho de que los hombres hablen y actúen como un *Spiel des Zufalls*, permaneciendo así en un estado de minoría de edad perpetuo. Frente a esta conducta, un hombre libre actúa de la mano de razones, buscando siempre lo mejor, estableciendo analogías como la siguiente: “[l]o que el plan de viaje es para el viajero, es el plan de vida para el hombre”.¹⁶ En sus recomendaciones a Ulrike, su hermano la invita a trazar su propio plan vital de acuerdo con el señorío de la razón, que sin embargo debe acoger una suerte de resto sagrado, con el que ya no sea posible transaccionar. Una carta dirigida a Wilhelmine von Zenge en octubre de 1801 cifra el hallazgo de ese obstáculo y límite simultáneo de la razón en los términos de una “indecible felicidad” derivada de la consumación del propio destino con arreglo a la voluntad de la naturaleza.¹⁷ Así, en el fondo de la razón aguarda el todopoder de la Naturaleza, sin la que el sometimiento a la primera no sería completo. El brechtiano *Coro del Gran Baal* conserva esta misma entrega a una potencia semejante.¹⁸ A ella debería —sostiene Kleist— sacrificar Ulrike su deseo de estudiar y

12 Cfr. K. Fink (2012).

13 Vd. L.A. Macor (2014).

14 J.G. Fichte, *El destino del hombre*, „Fe“, en T. Marí (1998: 61).

15 Fichte en Marí (1998: 62).

16 H. von Kleist, Carta a Ulrike von Kleist de mayo de 1799 (1993 II: 488).

17 H. von Kleist, Carta a Wilhelmine von Zenge, 10 de octubre de 1801, (1993 II: 694-695).

18 Coro elegido por Arendt como exergo de *Vita activa*: “ Cuando Baal crecía en el albo seno de su madre,/ya era el cielo tan lívido, tan sereno y tan grande,/tan joven y desnudo, tan raro y singular/como lo amó Baal cuando nació Baal [...] Cuando Baal se pudría de la tierra en el oscuro seno,/ya era el cielo tan grande, tan lívido y sereno,/tan joven y desnudo, tan raro y singular/como lo amó Baal cuando vivía Baal”.

viajar libremente, renunciando al matrimonio y la maternidad, siguiendo la senda de los padres de familia y la sencilla gente del campo, toda vez que la perpetuación de la especie es una “ley eterna de la naturaleza”¹⁹, a cuya voz ningún ser humano puede hurtarse, por estar profundamente arraigada en el corazón, a la que corresponde “el destino supremo” y el “deber más sagrado”.²⁰ Ha de dejarse obrar a la Naturaleza, dado que su inteligencia sobrepuja con mucho las antinomias y el escepticismo de la desgraciada espontaneidad, que cae con frecuencia en la desesperación ante el enigma del sentido y límites de la existencia. La Naturaleza suplementa y corrige la unilateralidad cíclopea de la ciencia, cuyos extremos están envueltos en tinieblas, incapaz —en un claro tono rousseauiano— de hacer al ser humano ni mejor ni más feliz. La siguiente estampa del científico denuncia su impotencia para conciliar las diversas esferas de la vida:

¡Ah, siento asco hacia esta unilateralidad! Creo que *Newton* no veía en el pecho de una muchacha más que su línea curva, y que no le intrigaba de su corazón más que su forma cúbica. Un químico auténtico, al besar a su esposa, sólo piensa que su aliento es nitrógeno y anhídrido carbónico.²¹

Esta parcialidad adolece de las mismas deficiencias que las “lentes verdes” —*grüne Gläser*— que Kleist asocia con la ejecución del programa crítico kantiano.²² Tengamos en cuenta que Kleist entiende la vida como “una cosa enigmática, que poseemos, sin saber su origen, y que nos conduce, sin que sepamos hacia dónde”²³, subrayando su carácter íntimamente contradictorio: la vida es al mismo tiempo superficial y profunda, yerma y rica, digna y despreciable, múltiple en sus significados e impenetrable. Esto es, se abre ante nosotros como “un libro incomprensible”²⁴, a pesar del éxito de la metáfora de su legibilidad. Si amamos este don como lo hacemos, siendo la existencia con frecuencia mucho más angustiosa que la muerte, debemos comenzar a pensar en *Otro* que nos fuerza a desearla. Kleist se acerca a Schopenhauer cuando afirma sentencioso: “cuán inconcebible es la Voluntad que nos domina”.²⁵ La ciencia no aporta ninguna ayuda ante ella. Como Oyarzún²⁶ ha sostenido en un texto soberbio, el encuentro con lo *indecible* cuando lo que se persigue es la verdad supone una súbita

19 H. von Kleist, Carta a Ulrike von Kleist, mayo de 1799 (1993 II: 492); cfr. Carta a W. von Zenge, 21 de mayo de 1801 y 3 de junio de 1801 (1993 II: 653-654); carta a W. von Zenge, 15 de agosto de 1801 (1993 II: 683).

20 H. von Kleist, Carta a Ulrike von Kleist, mayo de 1799 (1993 II: 493).

21 H. von Kleist, Carta a Adolfine von Werdeck, 29 de julio de 1801 (1993 II: 679). Vd. las observaciones sobre la crítica de la ciencia por su unilateralidad de B. Greiner (1998, sobre todo pp. 182s).

22 Podría tratarse de un préstamo de la novela de F. M. von Klinger, *Der Kettenträger* (1796), citado en la correspondencia de Kleist, donde se habla de los sistemas de creencias como anteojos que modifican el juicio del sujeto sobre el mundo; vd. Hellmann (1925: 350-363). Pero también el escrito de Fichte, *Gerichtliche Verantwortungsschrift gegen die Anklage des Atheismus* (1799), en J.G.Fichte (1845/46, Bd. V, p. 260), hace alguna alusión al asunto. En él aparece igualmente la comparación de la mirada con un cristal siempre ya coloreado: „Was wir erblicken, ist immer das erste [spontanes Handeln]; das Instrument, gleichsam das gefärbte Glas durch welches hindurch wir unter gewissen Bedingungen es allein erblicken können, ist die Einbildungskraft; und in diesem gefärbten Glase verändert er seine Gestalt, und wird zum zweiten [zum ausgedehnten Stoff]“. Mandelartz (2006) suministra informaciones útiles sobre las fuentes a la base de la expresión.

23 H. von Kleist, Carta a Wilhelmine von Zenge, 21 de julio de 1801 (1993, II: 670).

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

26 Vd. P. Oyarzún (2014: 1-3).

conmoción para la condición finita del ser humano, consciente de que la *alétheia* que caiga en tal relativismo desaparecerá tras la muerte, como “todo esfuerzo para ganarse una propiedad que nos siga hasta la tumba”.²⁷

Macor²⁸ ha llamado la atención sobre la conexión entre este texto de Kleist y el récord de ventas que fue en la segunda mitad del siglo XVIII el libro de Spalding — *Die Bestimmung des Menschen* (1748)—, en el que la verdad se compara también con una propiedad trabajosamente conquistada mediante la reflexión, susceptible de ser envidiada por los gobernantes más poderosos. En el resumen del escrito *Über die Aufklärung des Weibes* que Kleist envía en forma de carta a Wilhelmine en septiembre de 1800 el cumplimiento del propio destino se limita a la dimensión más inmanente de la existencia, renunciando al desciframiento de lo que la divinidad nos depara en el extremo insondable de la vida.²⁹ Todo parece indicar que nuestro autor se conformará con el relato de la finitud y con los límites de la experiencia posible, pero con ello marraríamos el verdadero desenlace de esta búsqueda. De momento, la Naturaleza emerge como una fuerza todopoderosa e indiferente a los intereses humanos —como los que pudiera albergar el ánimo de Ulrike—, e incluso podrá llegar a reconocerse en ella una variante de aquella Naturaleza providente y sabia que ejerce las funciones de *dea ex machina* en los escritos kantianos que se ocupan de lo histórico. Pero esta Isis de mil rostros imaginarios, sencillamente porque nunca nos atreveremos a levantar su velo, como ocurre con los relatos fundadores, preconiza la inversión de la contraposición schilleriana de gracia y dignidad. En efecto, no habrá para Kleist mayor *gracia* que poder presumir de la *co-incidencia* entre el alma de un ente y el centro de gravedad de sus movimientos. La *afectación* nace sólo de la disociación de ambas líneas, de no necesitar el espacio —la tierra— sólo para rozarlo, sino para descansar torpemente sobre él. El sueño del cumplimiento del propio destino desemboca en el espíritu protector del *genius*, esto es, en la Naturaleza que le da la regla al arte —como señala el § 46 de la *Crítica del Juicio*—, caricaturizada, con una maestría difícilmente superable, en la figura del oso profesor de esgrima de los hijos del aristócrata livonio descrito en *Sobre el teatro de marionetas* como la horma del zapato del narrador:

La seriedad del oso me sacaba de mis casillas, se sucedían estocadas y fintas, me empapaba el sudor: ¡todo en vano! El oso no sólo paraba todos mis golpes, como el mejor esgrimidor del mundo, sino que además ni siquiera se inmutaba por las fintas (y en ello ningún esgrimidor del mundo hubiera podido imitarlo): con los ojos fijos en los míos, cual si en ellos me pudiese leer el alma, allí estaba plantado, con la zarpa alzada y pronta a la réplica, y cuando mis estocadas no iban en serio, ni se movía.³⁰

La enigmática Isis era en realidad un oso. Pero, lejos de escandalizarse por semejante revelación, el interlocutor del narrador la admite enteramente —cree en su veracidad de cabo a rabo; *vollkommen*—. Como si las cosas no pudieran ser de otra manera. La búsqueda humana de la perfección sólo podía encontrar satisfacción en

27 H. von Kleist, Carta a Wilhelmine von Zenge, 29 de marzo de 2014 (1993, II: 634).

28 L.A. Macor (2014: 11).

29 H. von Kleist, Carta a Wilhelmine von Zenge, 15 de septiembre de 1800 (1993, II: 315-316).

30 H. von Kleist (1993, II: 345); seguimos la trad. de J. Riechmann para Hiperión.

“todo lo que existe, lo que ha existido y lo que existirá”³¹ y ello no puede consistir en las variables de las finitas formas de la reflexión, sino en el fondo oscuro e insondable del que una bestia se ha separado ya siempre mucho menos que el ser humano. La *phoné*, como el cuerpo, se revela más profunda que el *lógos*. ¿Qué recurso le queda al ser humano para progresar hacia la maestría exhibida por el animal? ¿Cómo comer de nuevo del Árbol de la Ciencia y revertir nuestro estado al de la prístina inocencia? Rota la cadena teleológica, no queda otro camino sino volverse post-humano, aceptar que una plétora de prótesis y gadgets completen nuestro ser menesteroso³², una vía que emparenta a Kleist con los autores de *El hombre de arena* y *La Eva futura*. El *saltum* al títere ingrátido y a la bestia diestra obliga a aceptar lo grotesco y lo siniestro como criterio. Si lo *Unheimliches* es definido por Freud como el efecto resultante de algo inanimado e inorgánico que de repente, sorprendentemente, adquiere vida, podría decirse que el *paso a lo infinito* teorizado por Kleist convierte a la pulsión de muerte en guía de una nueva relación con la Naturaleza y con la Historia. Hacia el final de *Sobre el teatro de marionetas* se formula esta escatología en la que triunfa la pluralidad de los acontecimientos inconexos, reacios a recibir la carga eléctrica del sentido:

Vemos que, en la medida en que en el mundo orgánico se debilita y oscurece la reflexión, hace su aparición la gracia cada vez más radiante y soberana. Pero así como la intersección de dos líneas a un lado de un punto, tras pasar por el infinito, se presenta de nuevo súbitamente al otro lado, o como la imagen del espejo cóncavo, después de haberse alejado hacia el infinito, aparece nuevamente de improviso muy cerca de nosotros: de modo análogo se presenta de nuevo la gracia cuando el conocimiento ha pasado por el infinito; de manera que se manifiesta con la máxima pureza al mismo tiempo en la estructura corporal humana que carece de toda conciencia y en la que posee una conciencia infinita, esto es, en el títere y en el dios.³³

Se silencia el canto de Melpómene, musa de la tragedia, y florece Talía, musa de la comedia. No habrá más etapas de las edades del mundo, porque el Espíritu ya no encierra el saber de la historia del mismo. Sólo queda mirar de frente el colapso y acumulación desordenada de acontecimientos en que consiste este *lento presente*.³⁴ Con ello, Kleist co-incide con las *Tesis de filosofía de la historia* de Benjamin, pero también con el materialismo (histórico) de Diderot. Ambos han observado las mismas señas y han escuchado las mismas voces.

2. El hiato del reconocimiento: ambivalencia y disociación

Los personajes de Kleist, tanto en los relatos como en las piezas dramáticas, suelen exponer casos de un ejemplar no-reconocimiento recíproco, del que en buena parte es responsable el fondo de ambivalencia y disociación que atraviesa las ficciones y que Bernhard Böschstein —un Peter Szondi vivo³⁵— ha puesto de relieve, con acierto a mi entender, como auténtica ley estructural de esta escritura.³⁶ Atendiendo a

31 Kant, *Crítica del Juicio*, § 49, AA 05: 316, nota.

32 Vd. P. Oyarzún (2010).

33 H. von Kleist (1993, II: 345); trad. esp. citada. Cfr. R. Sánchez Ferlosio (2011).

34 Referencia explícita a H. U. Gumbrecht (2010).

35 Debo esta feliz denominación a la prof.^a Michèle Cohen-Halimi, de la Univ. de Paris Ouest.

36 Vd. B. Böschstein (1980); una versión francesa, que manejamos en este texto, se publicará como «Ambivalence et dissociation dans l'oeuvre de Kleist» en *Cahiers Philosophiques* 139 (2014).

la *dialéctica del reconocimiento* presente en ella, Böschenstein divide la obra de Kleist en dos grupos bien definidos. El primero, en el que constarían las obras de teatro *Anfitrión*, *Pentesilea*, *La pequeña Catalina de Heilbronn*, y seguramente *Der Hermannschlacht*, junto a las narraciones *Los esponsales de Santo Domingo*, *El hijo adoptivo* y *Santa Cecilia*, se caracterizaría por reflejar la catástrofe interna que comporta la intensa relación afectiva establecida entre los personajes, cuya ambivalencia sentimental les conduce a una divinización y una demonización consecutivas. En el segundo grupo podrían recogerse obras como *La familia Schrockenstein* y el *Príncipe de Homburg*, por lo que hace al teatro, así como los relatos *El terremoto de Chile* y *El duelo*, a las que yo añadiré *Michael Kohlhaas*, en las que un sólido amor y entendimiento recíproco o una identidad bien cimentada debe enfrentarse a la incomprensión y rechazo del mundo exterior. En ambos casos, los fenómenos de la ambivalencia y la disociación aparecen como núcleo de una realidad que ya no está enemistada con un deseo sabedor de sus propios trampantojos y, como intentaremos probar, como póstuma huella de un dios que ya queda muy lejano de la suerte del mundo. La *ambivalencia* apunta a lo in-determinable, mientras que la *disociación* lo hace a la inviable clausura del ser, ni en la soledad de uno mismo ni en compañía de otro, y pueden contar con una manifestación *interna*, en el interior de una relación amorosa, o bien *externa*, esto es, quedar manifestarse como *stasis* entre una sustancia monádica y el resto del mundo, con el que no se comparten principios comunes. Ambos fenómenos hacen proliferar el *oxímoro* ontológico, que lejos de conducir al lector al lugar en que por fin y felizmente conceptos y formas empíricas se dan la mano, lo desplaza a una oquedad que sencillamente no se puede habitar. Intentaremos hacernos cargo de ambos grupos textuales.

Comenzaremos por el juicio anfibológico que la Marquesa de O... no puede sino destinar al conde ruso, responsable de su salvación de las garras de una banda de bribones, pero también generador de una verdadera catástrofe en su vida, de la mano de un embarazo inopinado, de un efecto desconectado de una causa asimilable en el marco social. Kleist pone fin a este relato, dotado de un inusitado final feliz, con unas palabras tan enigmáticas como elocuentes: “no le habría confundido con un diablo si la primera vez que le vio no le hubiera parecido un ángel”.³⁷ Un poco antes, en respuesta a la demanda del guardaborques mayor, la marquesa había declarado su sentir con respecto al visitante ruso: “me gusta y me disgusta”³⁸, sin apreciar en esta antinomia contradicción ninguna. Como si la hechura del mundo obligase a convivir a determinaciones tan discrepantes. Otros personajes de Kleist, como el tratante de caballos de Brandemburgo Michael Kohlhaas, del que su colaborador Nägelschmidt no constituye sino una torpe caricatura, adoptan el aspecto de un Arcángel San Miguel que baña con fuego todo lo que le rodea, en su voluntad de denunciar con la violencia las fallas de la justicia estatal.³⁹ Si en el relato de las desventuras de la marquesa la salvación y la violación se solapaban, ahora el afán de justicia y la pulsión de venganza se dan la mano, como si exhibieran un nexo de sentido cuidadosamente tejido por la madre naturaleza, pero incomprensible para la mera razón. Por su parte, la Alcmena del *Anfitrión* padece una suerte semejante a Semele de la mano de su cercanía a un

37 H. von Kleist (1993, I: 143), cfr. p. 105; seguimos la trad. de R. Bravo para la edición de *Acantilado*.

38 H. von Kleist (1993, I: 117).

39 Vd. L. Cadahia (2014).

dios que, de nuevo, recuerda mucho a un ser infernal, al que confunde con su esposo. A pesar de mostrar una envidiable confianza en la certeza de su propia identidad, Alcmena necesita del otro para saberse y reconocerse.⁴⁰ Y allí empiezan los problemas, pues Anfitríon —en realidad, Júpiter— le parece descender de las estrellas, en toda su gloria, como el hijo de un dios, con la carga de destrucción que ello conlleva. De la unión de ambos sólo puede esperarse la llegada de un dios telúrico como Heracles, el hombre tal y como Prometeo lo habría querido, precisamente el vástago que Aquiles promete a Penteseila, que a su vez se desdobra en las imágenes de la diosa y la perra salvaje. El fruto de esa unión sería un superhombre cuya encarnación es imposible⁴¹, pero cuyo evento inauguraría una nueva relación entre los dioses y los mortales.

También la relación entre Penteseila y Aquiles está revestida de una cercanía y lejanía —complicidad e incompreensión— simultáneas. He ahí la pregunta de Aquiles: “¡Oh tú, que descienes hasta mí como una aparición brillante,/como si el reino del éter se hubiese abierto,/incomprensible, ¿quién eres?”⁴² El lenguaje que surge de este tipo de encuentros, de un complejo reconocimiento, tiene la peculiaridad de renunciar a su ortodoxa vocación transaccional y simbólica, para intentar hacerse carne —el *lógos* se hace *sarx*—, justificando los crímenes más crueles. Destaca aquí el efecto que la rima entre *Küsse* y *Bisse* desata en Penteseila.⁴³ El lenguaje se ha vuelto para entonces un dispositivo que invita a la antropofagia y a la destrucción. Queda, pues, muy lejos de una escritura cifrada de la moralidad con la que la Naturaleza nos envía huellas y señales, de suerte que la razón práctica no pueda sino interesarse por tales muestras propiciadoras de la realidad objetiva de sus ideas, como sostiene el §42 de la *Crítica del Juicio*. En su plano más estructural, puramente fonético, el lenguaje no promete reconciliación ninguna de naturaleza y libertad, sino que más bien libera al evento de sus cadenas fenoménicas, dejándolo ser en toda su potencia. En dos cartas de diciembre de diciembre de 1808 y finales de otoño del año anterior, dirigidas a H.J. von Collin y Marie von Kleist, se compara a *La pequeña Catalina de Heilbronn* como una suerte de versión en negativo, cargada de pasividad, de la tempestuosa Penteseila. La muchacha padece, en efecto, el influjo demoníaco de una figura que ella cree de estirpe divina, como ocurre con el conde de Wetter von Strahl, un nombre que recuerda tanto al verbo *wetterstrahlen*⁴⁴ —fulminar—, del que hay ocurrencias en varias obras de Kleist, como *El terremoto de Chile*. De nuevo, el roce de dioses, aunque se trate de divinidades meramente ficticias, produce sobre los cuerpos de los hombres efectos tan insospechados como temibles.

Junto a las variaciones de la imposible relación entre individuos que recuerdan a los antiguos dioses y seres humanos que les sacrifican su existencia, el fracaso del reconocimiento también queda ejemplificado en Kleist con ayuda de casos como el de Toni, la mestiza —ni enteramente blanca ni enteramente negra—, que queda desprovista de lugar propio en el mapa del enfrentamiento amigo/enemigo, y cuyo destino denuncia la perversidad de ambos códigos de conducta fraterna, a saber, los

40 H. von Kleist (1993, I, 4ª escena del II acto, vv. 1134ss.: 284).

41 H. von Kleist (1993, I, vv. 2230s., escena 15: 397); cfr. Böschenstein (1980: 12).

42 H. von Kleist (1993, I, vv. 1810ss.: 384).

43 Vd. Böschenstein (1980: 14).

44 Vd. Böschenstein (1980: 16, n. 42).

adoptados por el grupo con el que se identifica Villeneuve y por la horda reunida por Congo Huango.⁴⁵ La revolución se convierte sencillamente en una *temporada de machetes* intolerable cuando se la puede encerrar en los estrechos límites de la divisa “los negros mataban a los blancos”.⁴⁶ Kleist sostiene en una de sus lúcidas consideraciones sobre la temprana herencia de la Revolución francesa, que, una vez que se han coartado las fuerzas espirituales de los individuos, no se recupera por arte de magia el talento para usarlas. Por el contrario, “[uno] tendrá que aprender primero a hacer uso de esta libertad, como un ciego de nacimiento, que con la mano benevolente del médico siente de nuevo su cara, tiene que aprender paulatinamente a ver”, leemos en *Über die Aufhebung des laßbäuerlichen Verhältnis*, publicado en la revista *Berliner Abendblätter* en diciembre de 1810.⁴⁷ La imagen del oso que da lecciones al ser racional —precario ideal de la belleza— y la celebración de la contingencia y lo inopinado no deben confundirse con una defensa de la violencia revolucionaria. Más bien, ambas consideraciones deben entenderse como índices de la apuesta por una regeneración civilizatoria, consciente de que no basta con declarar el imperio de la ley y del derecho para extender la justicia sobre la tierra. Por ello, la exterioridad de Toni, de la misma manera que el forajido brandemburgués Kohlhaas o la comunidad extra muros constituida por Jerónimo y Josefa tras el terremoto de Chile, no representan —como pretendió Schmitt en su *Teoría del partisano*— una renuncia a la política, sino que suponen fragmentos de una *literatura menor* que se entiende precisamente como dispositivo de ampliación de la cobertura jurídica, declarando “la vulnerabilidad de toda estrategia de sujeción”, diremos con Judith Butler.⁴⁸ La prevalencia —*Gewalt*— de estos rebeldes no reside en su potencia destructiva, sino en su capacidad para recordarle al Estado la existencia de situaciones de precariedad que deben encontrar remedio. El amor de Toni y Villeneuve no resiste la prueba del nexo identitario impuesto por las bandas en liza, pero denuncia el dogmatismo que alberga la explosión revolucionaria de Santo Domingo. Kohlhaas acaba degollado por tener que dar satisfacción, junto al reconocimiento de la legitimidad de su reclamación, a Su Majestad Imperial al haber roto el armisticio decretado, pero el destino le da una oportunidad para salir con vida con ocasión del mensaje que le confía una misteriosa pitonisa. Un evento ominoso como el terremoto de Chile —disteleología en estado puro— hunde el palacio del virrey y deja presa de las llamas al tribunal de justicia que había pronunciado la sentencia contra Josefa, como si decidiera favorecer los intereses del condenado Jerónimo y su amada, a los que la norma social ha colocado en los márgenes de la ley. Como un nuevo Génesis, el Terremoto con su sacudida parecía haber servido para destapar en un estado de excepción la verdadera virtud, que había permanecido latente en momentos de normalidad, de suerte que la comunidad reunida a las afueras de Santiago “cuando se poní[a] a recordar, no lograb[a] remontarse más allá del terremoto”.⁴⁹ Perdidos los bienes materiales y la codicia que suscitan y conmovida la naturaleza, las distintas clases sociales —príncipes y mendigos, damas y campesinas, funcionarios y jornaleros,

45 Vd. Sánchez Madrid (2014b).

46 H. von Kleist (1993, I: 160).

47 H. von Kleist (1993, II: 404).

48 J. Butler (1997: 62).

49 H. von Kleist (1993, II: 151).

monjes y monjas— “se compadecían unos de otros, se prestaban ayuda, compartían con alegría lo poco que habían salvado para su sustento, como si la desgracia que se había abatido sobre la población hubiera convertido a quienes habían escapado de ella en *una familia*”.⁵⁰ Sólo la voluntad de integración, el deseo de asistir a la ceremonia de acción de gracias celebrada en la ciudad hará trizas ese sueño de convivencia pacífica.

Un caso paradigmático de no-relación es la que se produce entre el Príncipe de Homburg, transgresor de un mandato inapelable, y el Príncipe Elector, tendente a identificar el cumplimiento de la letra de su voluntad con la ley suprema, que sin embargo sólo puede proceder de la corona y la patria.⁵¹ El drama se transforma en un cuaderno de bitácora de la atracción y rechazo mutuos —de nuevo la ambivalencia— que ambos personajes experimentan. En principio, el contorno de las dos figuras parece remitir a una clara y tajante escisión, si bien en realidad la *incongruencia* entre ambas no obedece sino a su terca voluntad de *coincidencia* en una única figura de la conciencia, sin cara oculta y sin escisión entre juez y juzgado, a diferencia del tribunal kantiano de la conciencia, toda vez que aspiran a disfrutar sin mediaciones de una inmortalidad que la razón práctica kantiana sólo había animado a alcanzar como un postulado, generando la *Kantkrise*. El célebre parlamento final de Homburg expresa este anhelo de inmediatez, en que transgresión y obediencia se solapan finalmente:

Sin embargo,

¡Ahora, oh Inmortalidad, eres enteramente mía!
 ¡A través de la venda de mis ojos, resplandeces con
 el fulgor de mil soles!
 Me crecen alas en ambos hombros,
 y mi espíritu se agita por los espacios silenciosos del éter.
 Y como una nave, arrastrada por un soplo del viento,
 ve hundirse el vivaz puerto,
 así periclita para mí toda vida:
 ahora distingo aún colores y formas,
 y después sólo hay niebla debajo de mí.⁵²

El drama de Franz Werfel, *Juárez y Maximiliano*, repite este esquema, que Jorge Luis Borges cifró magistralmente:

Antes de combatir, [Maximiliano] está derrotado, porque lo desarman la piedad y la lucidez. Incurre, gradualmente, en la culpa máxima: la de admitir que su enemigo puede tener razón. Dicta decretos filantrópicos; ampara al peón y al indio. Obra de esa manera porque ya entrevé que su causa, intrínsecamente, no es justa. A través de la derrota y de las tradiciones [...], Maximiliano se convierte en su propio juez y en su propio verdugo. Siente un afecto inexplicable por Juárez. A éste (que acabará por fusilarlo en Querétaro) nunca lo vemos. En esa ocultación hay algo más que un hábil artificio dramático; Juárez es de algún modo la conciencia del triste emperador.⁵³

Homburg no acepta el kafkiano-derridiano *todavía no* que protege el umbral de la

50 H. von Kleist (1993, II: 152).

51 H. von Kleist (1993, I, vv. 1570-1574: 698).

52 H. von Kleist (1993, I: 707).

53 F. Werfel (1947: 9).

ley de la entrada del ser humano, con lo que la transgresión se transforma en promesa de un acierto tan anómalo como indiscutible y, sobre todo, de una coincidencia plena y absoluta con la fuente de la ley. Esta es la escena originaria —*Urszene*— de la razón práctica, pero no la suscita ahora un *Faktum*, sino un *evento* inusitado —una tormenta, un huracán, un terremoto, un rayo que fulmina es el *Gewissen*. Especialmente las narraciones de Kleist reflejan una suerte de *débil fuerza mesiánica* que el evento muestra en favor los seres más amenazados, como los enamorados condenados de Chile, el Príncipe de Homburg o los fieles católicos del convento de Santa Cecilia de Aquisgrán, como si de alguna manera la *grieta* abierta en la serie de los acontecimientos reivindicara la institución de un nuevo orden en la tierra, en el que los condenados al ostracismo viesan recuperada su dignidad. Se trataría de revitalizar el espíritu analfabeto frente al orden literario alfabético, un mensaje muy de Rancière, pero formulado entre nosotros por José Bergamín. Pertenecen a la estirpe de la *literatura menor*, de innegable vocación política, que explora identidades máximamente singulares, menores e incluso neutras con el fin de reivindicar la inmanencia real de las normas y la *normatividad vital* de los individuos.⁵⁴ Por ello, la persona en Kleist nunca se encuentra dentro de sus goznes, sino expuesta bien a una catástrofe exterior, bien a un abismo interior, a su propio *infierno horizontal*.⁵⁵ Esa es la idea de justicia que persiguen Homburg, Kohlhaas, Antonio Piachi y la mendiga de Locarno: antes de nada es menester enfrentar al *éidos* a sus propios fantasmas, esto es, al margen de realidad que ha marcado con desprecio con el marchamo de la ganga del espíritu. Si el paisaje de la marina de Friedrich se pintara con su propia materia, Kleist considera que “se podría inducir a los zorros y lobos a aullar”⁵⁶, de la misma manera que los hermanos iconoclastas entonan pasada la medianoche el *Gloria in excelsis* “con una voz terrible, espantosa, semejante al rugido de los leopardos o al aullido que los lobos dirigen al cielo en lo más frío del invierno”.⁵⁷ Aquí vuelve a elevarse el imposible reconocimiento.

Pienso que Kleist no tendría demasiadas dificultades en aceptar, con el Hegel de Jena, que la “voluntad sapiente es, pues, general. Consiste en *estar reconocido*”.⁵⁸ Pues Kleist es un creyente en el Espíritu, si bien lo confronta con un sinfín de *haecceitates* ocultadas por un ángulo muerto, como el evento, la locura y lo abierto, que exigen un reconocimiento sin condiciones de aquello que portan, donde ya no está en juego la huida de la muerte ni se desencadena una espiral de metamorfosis del miedo a encontrarse con ese confín. Se persiguen los mismos beneficios proporcionados por la teleología sin el narcótico de los oxímoros impostados de la legalidad de lo contingente o de la finalidad sin fin. No hay, pues, sutura ni puentes para el abismo —*Kluft*⁵⁹—

54 Vd. G. Deleuze (1978: 154-155); cfr. el lúcido estudio de G. Sibertin-Blanc, «Kafka pour une littérature mineure: un cas d'analyse pour une théorie des normes chez Deleuze»: <http://philolarge.hypotheses.org/>. Cfr. sobre estas mismas cuestiones Sánchez Madrid (2012: 123-140). Merecería confrontar las consideraciones de Deleuze sobre el pensamiento en (de la) minoría con la idea del pensamiento popular en José Bergamín —un Rancière ibérico *avant la lettre*—, especialmente en *La decadencia del analfabetismo*, recogido en Bergamín (2009).

55 Tomo aquí el título del espléndido ensayo de Carrasco-Conde (2012), en cuyos análisis sobre los cauces de suspensión del dolor podrían encajarse con éxito varios pasajes de Kleist.

56 H. von Kleist, “Impresiones ante una marina de Friedrich”, in T. Marí (1998: 217).

57 H. von Kleist (1993, II: 223).

58 F.G.W. Hegel (1984: 181). Vd. Los provechosos comentarios de P. Ricoeur sobre el planteamiento del reconocimiento en el periodo de Jena de Hegel y sus ensayos de reactualización actuales en (2004: 271-339).

59 Kant, *KU*, AA 5: 195.

abierto entre naturaleza y libertad, pues el substrato descubierto no es suprasensible, sino infrasensible e infralógico. El reconocimiento, que atraviesa la entera obra de Kleist y determina lo político de la misma, está asociado en todo momento a una clave de bóveda consistente en la disociación y la ambivalencia, esto es, a una suerte de hiato o incluso *béance* irreductibles que hermanan la existencia humana con la de las bestias —el Otro constituyente—, referencia habitual en los textos de Kleist, como lo serán más tarde en los de Kafka. Ahora bien, en ese lugar difícilmente se puede permanecer mucho tiempo sin vehicular cauces de salida del mismo, como nuestro Bartleby de Potsdam sabía bien. De la misma manera que en Rousseau, la emancipación política no pasa por retornar a una presunta Edad de Oro, sino en denunciar el silencio que se cierne sobre las vidas infames. Lejos de dejar indiferente a la condición humana, las condiciones de una experiencia imposible propician una verdadera revolución interior, que contiene como decimos una elevada carga de denuncia, para la que a partir de ahora, paradójicamente, será preciso dotarse de cuantos miembros y dispositivos externos sea necesario.

3. Coda disteleológica. El quebradizo ordenamiento del mundo y el principio de razón insuficiente

Como vimos al comienzo, la idea de mundo de Kleist parte de una radical transformación del enfoque kantiano de la afección del sujeto por parte de una exterioridad fenoménica, de suerte que los principios supremos del entendimiento dejan de contener el exponente de una regla en general, y la experiencia por su parte deja de aportar pacíficamente el caso [*Fall*]⁶⁰. Tampoco se acomete una deducción de la legalidad de lo contingente [*Gesetzmässigkeit des Zufälligen*], esto es, de la finalidad⁶¹, pues la finalidad no es sino un envoltorio poético de lo acontecedero. Con ello, se conmociona el mapa de lo trascendental, ofreciendo a la potencia de lo evenemencial una visibilidad que antes le había sido negada. Retorna la semejanza con la temporalidad en Diderot. Se invita más bien a perder el miedo a lo inopinado, en el bien entendido de que la sucesión inconexa de eventos o una integración de singularidades es el *bajo continuo* en que no dejan de acontecer realidades en el mundo.⁶² Recordemos la seguridad con que Kant se refiere a la inquietud del naturalista que viera entrar en crisis cada dos minutos su tarea clasificatoria, al toparse constantemente con seres semejantes a un ornitorrinco. Esa inquietud desaparecía precisamente de la mano de la fundamentación de un principio trascendental de finalidad, que promete el feliz encuentro de los conceptos y las figuras más insólitas de lo material. Kleist sustituye este afecto sombrío que alterna el titubeo con la tribulación por la pasión del *desmayo* [*Ohnmacht*], tan habitual en sus personajes, no sólo femeninos, mediante la que el sujeto reconoce que ha perdido el control sobre el mundo y renuncia asimismo a mantenerlo con ayuda de ese tono humilde y algo avergonzado de un principio trascendental subjetivo. El desmayo, como el vómito, representa la imposibilidad de seguir representándose el mundo que se tiene delante, sobreponiendo a la representación la

60 Kant, *KrV*, A 159/B 198.

61 Kant, *KU*, § 76, AA 05: 404; cfr. *EEKU*, AA 20: 217.

62 Vd. Oyarzún (2014: 10): “[E]l mundo no es para Kleist el conjunto (*Einbegriff*) o la suma (*Summe*) de los fenómenos, sino enjambre de sucesos. El suceso, como brecha y suspenso de mundo, evidencia que el mundo sólo es posible en la inminencia constante de su pérdida”.

facticidad del cuerpo, de modo parecido a los términos en que Kant define el *asco* [*Ekel*] en el § 48 de la *KU*, a saber, como lo que ya no se puede representar.⁶³ Pero el defensor del principio trascendental de finalidad por su parte piensa: si tengo el suficiente arrojo para confesar que la pérdida del concepto significará para mí una catástrofe interior, una conmoción del entero sistema de mis facultades, el derecho subjetivo al concepto me será concedido por añadidura. Habría que invertir el verso anónimo: “Me mueve, mi Dios, para quererte, el cielo que me tienes prometido”. Frente a una posición semejante, con la que los límites de la mera razón revelan lo mucho que necesitan de la religión, Kleist vuelve a lanzar un guiño a Benjamin⁶⁴, en la idea de que nunca tenemos más mundo —ni más sentido— que cuando corremos el riesgo de perderlos, es decir, en la línea de proyección de su fuga. Precisamente el gesto que se acomoda a esta celebración es la pérdida de poder, de compostura, que representa el desmayo. En él habla el resto más inerte e inorgánico de la subjetividad, la pulsión de muerte. El desmayo es el modo en que aplica Kleist la observación kantiana sobre el motor que movía el pensamiento ideal de Platón, a saber, una necesidad subjetiva más elevada que la conducente a deletrear los fenómenos según la unidad sintética para leerlos como experiencia, necesidad que traslada, pues, al sujeto hacia objetos incongruentes con el campo experiencial, sin ser por ello meros fantasmas.⁶⁵ El encuentro con la efectividad de tales entes de razón produce el desfallecimiento, a saber, la marca de una afección a la que ya no podemos referirnos como producida “de alguna manera” [*auf irgend eine Weise*], como encontramos en Kant, cuya teoría de la sensibilidad se basa en esta indeterminación. Kleist arroja luz con su archipiélago de *Vorfälle* y *Überfälle* sobre la oscuridad de la susceptibilidad humana a recibir representaciones.

P. Oyarzún ha llamado la atención sobre al menos tres ocurrencias en las obras de Kleist de la expresión *die gebrechliche Einrichtung der Welt*⁶⁶, esto es, un *quebradizo ordenamiento del mundo* que trama una suerte de anti-arquitectónica en ruptura con una concepción de lo que ocurre reconciliada con la concebibilidad. Con ella querríamos poner fin a nuestro texto, pues nos parece el desenlace más claro de la superación de la teleología que Kleist va elaborando trabajosamente, en nombre de la restitución de la *razón insuficiente* del evento —la espontaneidad e invención, del mundo y del ánimo— frente a la representación ordenada de los acontecimientos —la reflexión. En *Sobre el teatro de marionetas* se pregunta cuándo decidió el hábil político Mirabeau responder al maestro de ceremonias de la última Junta monárquica con un alegato de la soberanía de la Nación, representada en los representantes en la Asamblea: “Pero, ¿qué derecho tiene usted a insinuarnos órdenes a nosotros? Somos los representantes de la Nación”⁶⁷. Esas palabras produjeron sobre su interlocutor una suerte de descarga eléctrica, que lo dejó en un estado de “bancarrotta espiritual”⁶⁸. Allí se afirma igualmente

63 Sobre esta definición kantiana es imprescindible el ensayo de P. Oyarzún (2008: 20).

64 Vd. los versos del *Brand* de Ibsen, tan caros a Benjamin: “Glück wird aus Verlust geboren/Ewig ist nur, was verloren”.

65 Kant, *KrV*, A 314/B 370-371.

66 Rastreadables en *Pentesilea*, v. 2854 (1993, I: 421); *M. Kohlhaas* (1993, II: 15-16) y *La Marquesa de O...* (1993, II: 143). Vd. Oyarzún (2010: 5-6).

67 “Sobre la elaboración paulatina del pensamiento a medida que se habla”, en (1993, II: 321). Seguimos la traducción de J. Riechmann. Cfr. Sánchez Madrid (2014c: 93-99).

68 “Sobre la elaboración paulatina del pensamiento a medida que se habla”, *loc. cit.*

que ningún pensamiento propiamente dicho guió las palabras pronunciadas por el dicente como un flujo libre y sorprendente, en primer lugar, para él mismo. Quien sabe actuar en circunstancias semejantes —perentorias, estresantes— no somos nosotros, sino un *estado* nuestro o, si se prefiere, pensamos cuando se nos violenta y fuerza a ello, como gustaba decir a Deleuze. ¿Se vuelve así el accidente y la concomitancia el dueño de lo real? Sin duda, la densidad gris de lo micrológico y lo microhistórico entra poderosamente en la escena del mundo declarando lo anticuado del género épico y analizando la correlación entre lo fisiológico y lo moral en el ser humano:

Acaso, de este modo, fue en última instancia el temblor de un labio superior, o un jugueteo ambiguo con el puño de la camisa, lo que provocó en Francia la subversión [Umsturz] del orden de las cosas.⁶⁹

Temblor —*Zucken*—, jugueteo ambiguo —*ein zweideutiges Spiel*—, precisamente términos que recuerdan a la pléyade conceptual de la *Crítica del Juicio* descentran ahora con su performatividad, con su juego de ambivalencia y disociación, el discurso del orden basado en la finalidad.⁷⁰ Es posible pensar de otro modo el origen de la trama y urdimbre de las palabras y las cosas. Como sostiene Kleist en una carta dirigida a Wilhelmine en 1801, la coyuntura variable de los eventos salva y abate a los sujetos sin solución de continuidad: “¿Hay una noche que dure eternamente? De la misma manera que una coyuntura inconcebible [*eine unbegreifliche Fügung*] me hizo súbitamente infeliz, ¿no puede acaso justamente otra coyuntura inconcebible hacerme súbitamente feliz?”.⁷¹ El progreso de la abstracción y la pregunta por el destino del hombre no podían sino conducir al fondo indomeñable de las cosas, donde el caso —*casus*, *Zufall*— actúa como signatura agramatical y fundadora de mundo.

Bibliografía

Obras fuente

Fichte, J.G. (1845/46). *Sämtliche Werke*. Berlin.

Kant, I. *Gesammelte Schriften*. Ediciones: tomos 1-22. Berlín: Preussische Akademie der Wissenschaften; tomo 23: Berlín: Deutsche Akademie der Wissenschaften; desde tomo 24: Göttingen, Berlin, Akademie der Wissenschaften, 1900—. Los volúmenes y páginas de las obras de Kant se citarán en números arábigos. Las obras de Kant aparecen citadas con arreglo a las indicaciones de la *Kant Forschungsstelle* de la Univ. de Mainz: http://www.kant-gesellschaft.de/de/ks/HinweiseAutorenSiglen_neu.pdf

Kleist, H. von. 1993. *Sämtliche Werke und Briefe (=SWB)*, 2 vols. München: DTV.

Bibliografía secundaria

Arendt, H. 2000. *Rahel Varnhagen, vida de una mujer judía*. Barcelona: Lumen.

Bergamín, J. 2009. *La importancia del demonio*. Madrid: Siruela.

Böschstein, B. 1980. “Ambivalenz und Dissoziation im Werke Kleists”. Pp. 43-61, en Schmidt, W. (ed.), *Die Gegenwartigkeit Kleists. Reden zum Gedenkjahr 1977 im Schloss Charlottenburg zu Berlin*, Berlin (en el artículo aparece citado según un manuscrito facilitado por el autor a la revista *Cahiers Philosophiques*, con una paginación diferente).

69 *ibid.*

70 Werner Hamacher (1998: 235-279) ha dedicado una espléndida interpretación a la narración de Kleist “El terremoto de Chile”, en la que la disteleología de la prosa de este autor se entiende como negativo del discurso kantiano acerca de lo sublime.

71 H. von Kleist, Carta a Wilhelmine von Zenge, 21 de julio de 1801(1993, II: 668).

- Butler, J. 1996. *The psychic life of power, Theories in subjection*. Stanford: Stanford U.P.
- Cadahia, L. 2014. “Kleist y el círculo mágico del Estado”, revista *Fakta*: <http://revistafakta.wordpress.com/2014/06/12/kleist-y-el-circulo-magico-del-estado-por-luciana-cadahia/>
- Carrasco-Conde, A. 2012a. *El infierno horizontal. Sobre la destrucción del yo*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Carrasco-Conde, A. 2012 b. “Blow up. Evento, acontecimiento, crisis”. Pp. 123-138, en L. Cadahia/G. Velasco (comp.): *Normalidad de la crisis/crisis de la normalidad*. Buenos Aires/Madrid: Katz.
- Cassirer, E. 1919. “Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie”, *Kant-Studien*.
- Deleuze, G. 1978. “Philosophie et minorité”. *Critique* 369: 151-154.
- Duque, F. 1998. *La Era de la Crítica*. Madrid: Akal.
- Fink, E. 2012. Fink, *Die sogenannte ‚Kantkrise, Heinrich von Kleists*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Foucault, M. 2004. *Sobre la Ilustración*. Madrid: Tecnos.
- Greiner, M. 1998. ““Die neueste Philosophie in dieses ... Land verpflanzen“: Kleists literarische Experimente mit Kant”. *Kleist-Jahrbuch*: 176-208.
- Gumbrecht, H.U. 2010. *Lento presente. Sintomatología del nuevo tiempo histórico*. Madrid, Escolar y Mayo.
- Hamacher, W. 1998. *Entferntes Verstehen*. Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Hegel, F.G.W. 1984, *Filosofía real*. ed. por J.M. Ripalda. Madrid: FCE.
- Hellmann, H. 1925. “Heinrich von Kleist und *Der Kettenträger*”. *Germanisch-Romanische Monatschrift* 13: 350-363.
- Hillesum, E. 1996. *Diario (1941-1943)*. Milano: Adelphi.
- Macor, L.A. 2014. “Kleist et la “destination de l’homme,.; nouvelle interprétation de la *Kantkrise*”. *Cahiers Philosophiques* 139: 7-20.
- Mandelarzt, M. 2006. “Von der Tugendlehre zur Lasterschule. Die sogenannte “ Kantkrise ” und Fichtes “ Wissenschaftslehre ””, *Kleist-Jahrbuch*: 120-136
- Marí, T. (ed.) 1998. *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. Barcelona: Tusquets.
- Oyarzún, P. 2014. “Suceso y teleología. Un indicio sobre la “lectura” de Kant en Kleist”, ponencia leída en el *II Congreso de la SEKLE*, celebrado en la UCM y en la UCLM, manuscrito facilitado por el autor.
- Oyarzún, P. 2010. “Kleist, las marionetas y la fuga del sentido”, manuscrito inédito facilitado por el autor.
- Oyarzún, P. 2008. “Extraña sensación. Kant sobre el asco”. *Methodus* 3: 7-21.
- Ricoeur, P. 2004. *Parcours de la reconnaissance*. Paris: Folio.
- Sánchez Ferlosio, R. 2011. “Carácter y destino”, en *Caracter y destino*, I. Echevarría y C. Feliú, Ediciones UDP.
- Sánchez Madrid, N. 2014a. “Kant avec Kleist. Les figures du désir pur”, *Cahiers Philosophiques* 13: 40-57.
- Sánchez Madrid, N. 2014b. “La fraternidad perversa. Revolución y lógica identitaria en *Los esponsales de Santo Domingo* y *Die Hermannsschlacht* de H. von Kleist (1811)”. Pp. 285-296, en Jesús González Fisac (coord.). *Barbarie y civilización. XVI Encuentro de la Ilustración al Romanticismo*. Cádiz: Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz (colección “Actas. Historia y Arte”).
- Sánchez Madrid, N. 2014c. “Kleist y lo real”, *Kritisches Journal* 2.0, n.1: 93-99.
- Sánchez Madrid, N. 2012. “Instintos e instituciones. Una confrontación del pensamiento jurídico-político de Kant con la posmodernidad”. *Revista de Filosofía – Universidade de Porto* 29: 123-140.
- Sibertin-Blanc, G. 2003. “Kafka pour une littérature mineure: un cas d’analyse pour une théorie des normes chez Deleuze” (tapuscrit 3ème série, 2002-2003). Pp. 188-216, en *La Philosophie au sens large*, site du Groupe d’études animé par Pierre Macherey, Université Lille III, <http://philolarge.hypotheses.org/>
- Werfel, F. 1947. *Juárez y Maximiliano*. Buenos Aires: Emecé.
- Žižek, S. 2014. *Acontecimiento*. México/España: Sexto Piso.

Infeción controlada. Maneras de representar el estado de excepción en el cine de pandemias

Contagion controlled. Ways of representing the state of emergency in the film pandemics

Roger Ferrer Ventosa*

Resumen

En el presente escrito se muestra cómo el cine de las décadas posmodernistas ha plasmado un estado político singular, el de excepción, vinculado en estas películas a la propagación de una pandemia. Como arte popular, el cine ha sido una herramienta potentísima para crear imaginarios en la sociedad del capitalismo avanzado y para influir en lo que los ciudadanos estimen probable de una situación dada. El motivo de la declaración de emergencia, control militar y estado de excepción se ha convertido durante esas décadas en uno de los más utilizados, especialmente en los *blockbusters* de género fantástico.

Palabras clave: Estado de Excepción, globalización, pandemia, biopolítica, *blockbuster*.

Abstract

In this paper it's argued how the movies from the postmodernist decades have shown a singular political state, the state of exception, linked in these films to the spread of a pandemic. As a popular art, the cinema has been a powerful tool to create imaginary in the advanced capitalism society and to affect what citizens consider possible in a given situation. The motif of emergency declaration, military control and state of exception has become during these decades in one of the most used, especially in the fantasy blockbusters.

Keywords: State of exception, globalization, pandemic, biopolitics, blockbuster.

Declaración del estado de excepción

Este estudio pretende poner de relieve como las ideas transmitidas mediante un arte popular, el cine, han difundido una mentalidad de control social que juzgaría comprensible el establecimiento de un estado de sitio con toques de queda en situaciones de crisis sanitarias. Se intentará trazar el esquema básico de este subgénero, mostrar el mecanismo narrativo que sustenta el subgénero de pandemias, de reglas muy precisas y condiciones muy peculiares: la amenaza generalmente se debe a un virus; su detención implica el establecimiento de una cuarentena por parte del poder gubernamental, acto seguido la suspensión de los derechos democráticos, y pese a ello la gran dificultad en detener el contagio, con generalmente el fracaso de las medidas excepcionales.

Como muestras de diferentes tipos de filmes se comentarán películas como *The Crazies* —George A. Romero. 1973—, la precursora en los años setenta, las incursiones en el cine de autor con Cronenberg, algún *Blockbuster* tipo *Resident Evil* —Paul W.S.

* Universidad de Girona, España. roger.ferrer@udg.edu
Artículo recibido: 12 de mayo de 2015; aceptado: 11 de junio de 2015

Anderson. 2002— y finalmente *28 días después* —Danny Boyle. 2002. *28 Days Later*—, la película que estableció nuevos parámetros para el estado de sitio en el cine de la contemporaneidad. Las películas no han sido elegidas con ánimo exhaustivo sino como representación. Muestran niveles de calidad diversos. Además, los filmes se adscriben a varios géneros (drama más o menos realista, terror, fantástico). Que el estado de excepción surja en estratos tan diferentes indica su carácter sintomático cultural —en este motivo cristaliza la mentalidad de una época—, significativo de la situación en las democracias occidentales durante la globalización.

El estado de excepción, muy similar al estado de sitio, resulta una norma que suspende el orden constituido pero teóricamente para preservarlo, elimina las normas para asegurar su existencia posterior: han de ser reinstauradas una vez sorteado el riesgo. Se trata de un estado peculiar, situado en una zona indeterminada entre el derecho y la política, una situación que no puede tener forma jurídica, dada su condición de oxímoron y aporía, una forma legal que suspende la legalidad, un poder que excede “los derechos constitucionales de los magistrados y no puede ser examinado desde un punto de vista jurídico-formal” (Agamben 2005: 89). Según teoriza Giorgio Agamben, el estado de excepción es el mecanismo que mantiene unidos los dos aspectos de la máquina jurídico-política, *autoritas* y *potestas*, en tensión perpetua; ambos forman un orden a punto de corromperse de continuo. El estado puede declararse por una emergencia médica, por un tumulto o por otras causas diversas que producen una agitación caótica, una posible insurrección de la población anticipada por las autoridades, lo que justificaría la imposición de un control prenormativo (y supranormativo) absoluto.

Teóricos de la democracia han intentado justificar la dictadura constitucional, como defendía Clinton Rossiter en *Constitutional Dictatorship : Crisis Government in the Modern Democracies*, para quien el régimen democrático resulta adecuado para circunstancias normales, pero en una situación crítica el gobierno constitucional ha de alterarse, sustituido por otro más fuerte, que neutralice el peligro, establezca de nuevo la normalidad y se retorne al punto de partida. En el régimen para la crisis el gobierno ha de gozar de más poder y los ciudadanos de menos derechos (Agamben 2005: 35). Reflexionar sobre estas cuestiones se aleja de los propósitos del presente estudio, que no aspira tanto a dilucidar cuestiones de biopolítica como a la enunciación de un problema jurídico-político y social en su traslación estética a la pantalla.

El poder social puede definirse como la capacidad para controlar un grupo por el uso de medios coercitivos o mediante técnicas de persuasión. En este segundo caso, más sutil, se halla el cine, con su inmensa facultad de esculpir el imaginario de una comunidad, incidiendo en el campo simbólico. En este caso podríamos afirmar que la producción de filmes *blockbuster* especialmente concebidos para grandes audiencias ayudan a generar un contexto social determinado. Si ese contexto fabula y da por sentado que la manera de responder a situaciones críticas es fortalecer el grado de control de las autoridades y suspender derechos humanos básicos, entonces es probable que los espectadores que lo vean asuman tal respuesta, incluso que la encuentren razonable, la que aconseja el sentido común, para de esa manera establecer una mentalidad de aceptación de los controles gubernamentales en varios casos de crisis. Operan una pedagogía de futuro, como sentencia Jordi Carrión (2011: 116).

Pese a la premisa que establece un interés en generar esta mentalidad por parte de poderes gubernamentales y otros grupos de presión, tesis propia de la biopolítica,

no hay que deducir una justificación de este incremento por una tesis conspirativa —una elite tiraniza a la humanidad enseñándole a un público borreguil cómo ha de comportarse gracias a un medio tan efectivo como el cine. Más bien podría afirmarse que las causas que llevan a este tipo de subgénero de emergencias son múltiples y complejas, un entramado de intereses en tensión, basado en unos reflejos culturales que llevan al público ideal de esos *blockbusters* a formular la hipótesis de que en el futuro pueden haber muchos casos de emergencias sanitarias y que, en tal circunstancia, es lógico esperar que las autoridades recorten los derechos, dándose la paradoja de que esos mismos poderes son los culpables de la situación crítica, unos poderes que han de ser interpretados en sentido amplio —no sólo la clase política sino los directivos de las grandes multinacionales, ciertos profesionales liberales de tipo técnico, el ejército...

Ahora bien, ello no implica que se caiga en la ingenuidad de pensar que no se esconde ningún interés de cierto tipo de ideología gubernativa tras la creación de estas fantasías, puesto que contribuyen a forjar un tipo de ciudadano paralizado, abrumado por la situación, de una pasividad buscada si se pretende ejercer un poder abusivo.

Por lo que se refiere al subgénero de pandemias, pertenece al cine apocalíptico; ambos nacen del cine de catástrofes de los setenta, aunque en el caso del de pandemias presente una lectura relacionada con la biopolítica, sobre cómo se ejerce el dominio por las autoridades y con los posibles abusos que se produzcan durante su desempeño. El tema recurrente de las enfermedades infecciosas adquiere una entidad propia cargada de implicaciones políticas, sobre todo por una de las características más repetidas en este subgénero: la reacción gubernamental que insta una cuarentena y un toque de queda.

Pese a su incremento exponencial en los últimos años, pueden rastrearse ejemplos en la tradición narrativa. “One classic situation in eschatological fiction, with many Biblical resonances, is the pestilence that runs wild and wipes out all or most of the human race” (Warren Wagar 1982: 100). Pueden encontrarse ejemplos de los estragos de la peste en la mitología griega, en la que los dioses envían pestes a los pueblos aquejados de *hybris*, o igualmente en tantos relatos medievales sobre las consecuencias la peste negra o la roja, que diezmaron la población con su potencia mortífera.

En el romanticismo, la escritora Mary Shelley fue una precursora del Apocalipsis secular por plaga con su *El último hombre*. Sin olvidar al gran maestro del fantástico, Poe, quien dedicó uno de sus relatos más célebres, “La máscara de la muerte roja”, al imaginario que las pestes de finales de la Edad Media suscitaron en los siglos posteriores. Se trata pues de un subgénero muy conreado tradicionalmente. En cuanto a sus referentes fílmicos, probablemente la obra más relevante hasta los años setenta sea la segunda parte de *Quatermass* —Val Guest. 1957. *Quatermass 2*.

Casi todos los filmes que se citarán parten de experimentos científicos, malas artes de algún grupo de científicos asociado a veces al gobierno, al ejército o a alguna multinacional, aunque estos tres poderes actúan casi siempre coaligados. “Descended from Bacon on one side and Biblical tradition on the other, sees nature as man’s to exploit freely in the service of human needs” (Warren Wagar 1982: 86). En la mayor parte de relatos, la élite dirigente se despreocupa de las consecuencias de sus actos, basados generalmente en intereses espurios como el control social o la ganancia económica. Sobre esa actitud de desconfianza indica Ruppertsberg: “Science fiction cinema often assumes a rather confused attitude toward science and technology” (Ruppertsberg 1990 en Kuhn 1990: 32). A la esperanza ilusoria en su poder taumatúrgico, concretado en la

actitud de que algún día descubrirá el remedio a todas las enfermedades, se contraponen el resquemor hacia su potencia aniquiladora, al fin y al cabo manipulada por un ser humano en quien laten pulsiones tanáticas. Por eso muchos críticos marxistas han considerado la fantasía crítica con la ciencia como un género reaccionario, al poner en tela de juicio la tecnocracia en una versión avanzada.

Pero en un cambio muy significativo de corrientes de pensamiento, el recelo hacia la cosmovisión tecnocrática científicista ya no parte de la reacción ortodoxa religiosa, nostálgicos de *l'Ancien Régime*, sino en los herederos del Romanticismo, del irracionalismo vitalista y la contracultura. “By its opponents positivism is routinely travestied as a mode of consciousness that reduces nature and man to objects fit only for manipulation by so-called experts, manipulation that is ultimately self-destructive” (Warren Wagar 1982: 137). Buena parte de los focos infecciosos surgen de un laboratorio.

El Sida es otro factor que explica el apogeo de fantasías sobre contagios desde los años ochenta, muy superior si se las compara con las décadas anteriores. El síndrome fue aprovechado por algunas corrientes reaccionarias para atacar a homosexuales o drogadictos, cuyos pecados habían acarreado el castigo divino correspondiente. Ese tipo de condena a las víctimas fue suavizándose con los años. Durante aquellos años se introdujo el concepto de pandemia como posible espectáculo periodístico, lo cual favoreció la transformación de la enfermedad en material de noticias. La plaga de la Sodoma y Gomorra posmodernas, como fue vendido el Sida, constituyó el inicio de ese proceso, con la forja de un nuevo imaginario.

Resulta aconsejable no menospreciar el papel de los poderes mediáticos y de las industrias culturales en este proceso. Cuando enumera la tipología de maneras en que el discurso mayoritario representa al poder, el lingüista Teun van Dijk (2009: 72 y ss.) especifica que el cine puede escenificar acciones y sus consecuencias, utilizando herramientas para persuadir de la bondad o maldad de las mismas, buscando un efecto empático. Como apunta Dijk: “No hace falta la coerción si uno puede persuadir, seducir, adoctrinar o manipular al pueblo” (Dijk 2009: 36). Lo cual resulta mucho más sencillo si las formas de arte popular han abonado el terreno para generar un contexto apropiado. Dijk considera a quienes participan en la creación como la élite simbólica.

Los grupos dominantes disponen de un control sobre el discurso público (político y periodístico) y de los recursos simbólicos (cine, literatura, seriales televisivos, etc.) gracias a los cuales pueden persuadir a los demás actores sociales. Con esos medios pueden influir en la elaboración de modelos mentales de la mayoría para que así les permitan beneficiarse de las acciones que efectúen los diversos grupos siguiendo dichos modelos.

Habitualmente el poder social es indirecto y opera a través de la “mente” de las personas, por ejemplo, mediante el manejo de la información o las opiniones necesarias que requieren las personas para planificar o ejecutar sus acciones. La mayoría de las formas de poder social que se ejercen en nuestra sociedad implican este tipo de “control mental”, que por lo general se consigue por intermedio de la persuasión u otras formas de comunicación discursiva o como resultado del temor a las sanciones que pueda aplicar A en caso de que B no cumpla los deseos de A. En este punto, adquiere particular pertinencia nuestro análisis del rol del discurso en el ejercicio, es decir, el mantenimiento o la legitimación del poder. (Dijk 2009: 62)

El miedo a una epidemia virulenta o bacteriológica infecciosa mundial ha alimentado desde entonces una de las grandes paranoias colectivas del momento, nutrida por el tratamiento mediático sensacionalista, y su correspondiente fórmula cinematográfica en Hollywood. Vacas locas, gripes aviarias, enfermedades exóticas trasladadas a las metrópolis tardocapitalistas, vacunaciones masivas... resultan factores que promueven una atmósfera apocalíptica y totalitaria. “En los periodos de anomia y de crisis se asiste a un colapso de las estructuras sociales normales y a un desarreglo de los roles y de las funciones sociales que puede llevar hasta la completa inversión de los hábitos y de los comportamientos culturalmente condicionados” (Agamben 2005: 124).

En cualquier caso, se trata de un temor que, a buen seguro, irá en aumento durante el siglo XXI y será convenientemente azuzado y aprovechado por autoridades tiránicas. De hecho, ya Walter Benjamin había reflexionado en la VIII tesis de su *Tesis de filosofía de la historia* que el estado de excepción había devenido la regla. Agamben, como buen estudioso del filósofo alemán, considera que el estado de excepción ha alcanzado en el presente su “máximo despliegue planetario” (Agamben 2005: 155).

La generación periódica de alarmas constituye un medio de control social, gracias al cual, como ya se ha indicado, los ciudadanos pueden acabar asumiendo el estado de excepción y la anulación de sus derechos como reacción aceptable impuesta por la autoridad: un mal menor. En varias de las obras comentadas, un poblado prototípico estadounidense queda aislado por fuerzas militares que decretan una cuarentena y el toque de queda. El estado de excepción sitúa al estado democrático de golpe en una emergencia que instaaura un estado dictatorial que trata sin contemplaciones a los civiles. Al decretarlo se pone de relieve quien ostenta el poder; resulta un adiestramiento en la dominación para que la población no olvide quien manda, más aún en unas sociedades donde el control toma tanta relevancia como en el tardocapitalismo.

En casi todas las producciones¹ se juzga con recelo a la autoridad en sus muchas instituciones (gobiernos, jerarquía militar, científica o financiera), quienes casi siempre ejercen el papel de antagonista de la función. La animadversión hacia los poderes constituye el rasgo más innovador de la época, claramente deudor de las corrientes contraculturales, imposible de concebir una década antes y punto de bisagra entre las dos tendencias más llamativas del fantástico desde los años setenta: por un lado el acomodaticio del nuevo Hollywood, capitaneado por Steven Spielberg y sus muchos epígonos; por el otro el de raíz nihilista, herederos de la contestación de los sesenta, en los que se nota la huella del cambio en los *comic book* que supusieron Frank Miller y Alan Moore, tal y como se constatan en el primer Fincher, en el propio Miller, o incluso en productos comerciales superficialmente subversivos, aunque en realidad no dejan de operar como *blockbusters*, como la serie de *Resident Evil* y otros productos derivados de los video-juegos. De todas formas, que productos comerciales incluyan un envoltorio de crítica radical a los poderes fácticas ya es muy significativo.

Publirreportajes institucionales

Así pues, y como ya se ha apuntado, se organizará la exposición de la argumentación a partir de ejemplos ilustrativos del cine de la posmodernidad, a partir de los años

1 Excepto en la oficialista *Contagion* —Steven Soderbergh. 2011 (*Contagion*).— que parece un publirreportaje de la OMS

setenta.

Con ellos se establecerá una pauta repetida en la mayoría, un modelo persistente que se puede desglosar en cinco apartados: emergencia médica, con dos posibles variantes, por intervención humana o por causas naturales (1), toque de queda (2), revuelta (3), revuelta aplastada (4), posible hecatombe (5). Este modelo se ha repetido tanto que ha terminado pasando al Fundamento Común, lo que se presenta como de sentido común en una sociedad. Tantos filmes repitiendo machaconamente el mismo esquema aseguran la fijación de un patrón mental en la audiencia, en este caso de una manera taxativa, ya que el modelo apenas presenta variaciones.

The crazies cristalizó el prototipo infeccioso². Tras la obra maestra *La noche de los muertos vivientes* —George A. Romero. 1968. *Night of the Living Dead*—, el cineasta dirigió esta obra, en la que se perfilan todos aquellos motivos que luego fosilizarán en los clichés del subgénero. Haber constatado con *La noche de los muertos vivientes* que causaba efecto sobre todo en un público contracultural supuso que en sus siguientes trabajos Romero adoptara ya a conciencia un tono más radical socialmente.

Por ello, invirtió el esquema de valoración corriente: las fuerzas del gobierno pasan a ser los opresores, en una deriva de las teorías contraculturales; la idea de que el estado puede encarnar al antagonista marcó el cine estadounidense durante los sesenta, perdió fuelle durante los setenta, pero desde finales de los ochenta retornó, impulsada por una nueva sensibilidad cultural y por la difícilmente controlable Red, con el incremento exponencial de la información que circula por nuevas vías.

The crazies resulta tan precursor en lo conceptual como decepcionante en sus formas plásticas y narrativas. En un pueblo típico del medio Oeste americano se suceden los crímenes más violentos ejecutados por vecinos que hasta ese momento se habían conducido como honrados miembros de la comunidad. Un avión portador de cepas de virus experimentales del ejército ha chocado en la región, lo que ha originado la epidemia. Los contagiados sufren de una manía furiosa destructiva.

Las autoridades declaran la cuarentena en el pueblo. Los habitantes son menospreciados y avasallados por los militares que se ocupan de la cuarentena, en un proceso análogo al de obras de cine político, como las coetáneas *La vergüenza* —Ingmar Bergman. 1968. *Skammen*— o *Estado de sitio* —Costa-Gavras. 1972. *État de Siège*. Se repite un lugar común del cine de pandemias: casi se producen más muertes a manos de supuestos cuerdos, por exterminio militar o por luchas de egos entre los supervivientes, que a manos de los locos. La violencia los acaba poseyendo a todos. En el discurso extremista del film se nota el trauma de Vietnam, aún bien presente, lo cual estimula en buena medida la desconfianza hacia las autoridades. Percatarse del ejercicio tiránico de la dominación facilita la toma de conciencia, permite a los ciudadanos oponerse, “da lugar a grados variables de libertad y resistencia de quienes están sometidos al ejercicio del poder” (Dijk 2009: 62).

Tras la precursora *The crazies*, *Estallido* —Wolfgang Petersen. 1995. *Outbreak*—, en una clave realista, es tal vez la gran fijadora de la fórmula infecciosa en una audiencia mucho más amplia que la de Romero. Mientras que la producción de los setenta se adscribía en el género terrorífico, la de Petersen se vendió como una superproducción interpretada por grandes estrellas como Dustin Hoffmann, Morgan Freeman o Donald

2 http://www.youtube.com/watch?v=DJZslLkyd_Y Última consulta de todos los enlaces el 12-5-2015

Sutherland. El filme escenifica las relaciones entre las nuevas epidemias y el estamento militar de las grandes superpotencias. La tecnocracia juega con componentes peligrosos, imbuido alguno de sus operarios de la *hybris* de la eficiencia técnica. Ahora bien, los personajes todavía hacen gala del espíritu liberal-progresista estadounidense del cine clásico que cree que ciertos agentes gubernamentales son la solución y no el problema, cúspide de los especialistas, en su caso dedicados al uso del poder. En una secuencia se muestra una reunión del consejo de asesores del presidente y las autoridades militares; se repiten las pautas de consenso por empatía tan queridas por el Hollywood liberal, con el representante del gobierno que apela a las emociones de aguerridos militares o tecnócratas de la más elevada posición jerárquica³.

La película funciona a partir de una estética del afecto, un sentimentalismo buscado afanosamente, que intenta suscitar la empatía del público sin inquietarlo por las implicaciones que se derivarían de lo exhibido. En lugar de exponerse a ello, Petersen enfatiza la dimensión emotiva, mucho más tranquilizadora y de mejor rendimiento en taquilla. Constituye uno de los últimos exponentes del Hollywood liberal clásico, que había copado el modo institucional, pero que, ya en la época del estreno de *Estallido*, mediados los noventa, había pasado a ser crepuscular. La contracultura había hecho añicos el ensueño del liberalismo estadounidense, caracterizado por los toques progresistas y muy sentimental. Tras acciones políticas de los Estados Unidos como las bombas atómicas, el maccarthysmo o la represión en Vietnam, no se podía mantener la postura acrítica de ese liberalismo progresista emotivo. Fincher, Miller, Nolan y otros directores de su generación tomarían el relevo en los noventa; sustituyeron el sentimentalismo anterior por un nihilismo descreído, epitafio al sueño americano.

En *Estallido* los expertos del gobierno son enviados a Zambia para averiguar qué ha sucedido en un poblado, donde se ha declarado una epidemia caracterizada por un tipo de fiebres extremadamente virulento, más que el ébola. Se expone con fines didácticos el recorrido del virus, obviamente transportado a los Estados Unidos por mala gente, en especial un *grunge* que es el primer portador en territorio norteamericano. Este *grunge*, por si no fuera suficiente, tiene la desvergüenza de liberar al mono huésped en un bosque cercano.

El filme sigue los estereotipos del Hollywood clásico sintetizados por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*: el héroe (Hoffman) que va a la caza del tesoro, la mujer que necesita ese tesoro y el amigo con un rasgo excéntrico que lo ayuda; en este caso el amigo excéntrico no dirige un carruaje por Monumental Valley mientras disparan flechas emplumados indios sino un helicóptero atacado por las huestes de un militar malvado. Hollywood se mueve para que todo continúe igual: el amigo excéntrico ya no es un irlandés borracho sino un negro asustadizo. Con la inclusión de dos personajes afroamericanos de papel preponderante se pone de manifiesto el cambio de estatuto del público negro en los Estados Unidos, cada vez más apetecible al incrementarse su número dentro de la clase media urbana. Con todo, también se pone de manifiesto el racismo secular incluso cuando se pretende ser amable: el negro cumple el papel de tonto-buenazo, ingenuo que se deja llevar por sus emociones. Además, otro amigo representa otra variante del protagonista: el mejor amigo del héroe, un tecnócrata la mar de eficiente en su especialidad médica.

3 <http://www.youtube.com/watch?v=oJ6zQZ9GGTY>

El protagonista desatiende las órdenes de su superior y va al pueblo donde se ha extendido el virus para ayudar a los habitantes. Petersen busca continuamente el efecto heroico; por ejemplo, el protagonista incluso se quita el traje protector para intentar consolar a su mujer, una vez ella está contagiada, dándole esperanza hasta que llegue el amigo con la cura del virus. Con ese acto aparentemente suicida pretende insuflarle fe.

No obstante ser la situación básica idéntica (un pueblo cercado por una cuarentena militar de corte totalitario), Romero optó en *The crazies* por la crítica social, hacia las fuerzas gubernamentales; se situó entre los del pueblo, del que expuso el desconcierto y miedo de los que padecen el virus. En cambio en *Estallido* se mantiene la ambivalencia; se acepta la existencia de militares villanos pero elude una crítica al estamento en sí.

Una de las ideas claves de la biopolítica consiste en el monopolio de la violencia ejercido por la autoridad. Y ese militarismo político corre paralelo al cultural, tal y como quedará fijado en buena parte de la filmografía citada, en la cual el garante del orden en que viven los personajes es o el ejército o un héroe carismático, en ocasiones ambos a la vez.

Si *Estallido* se situó en una posición en que resaltan las contradicciones en su análisis de los poderes democráticos y sus reacciones ante una epidemia (con una visión idealizada en las instituciones) la postura de Soderbergh en *Contagio* va bastante más allá: compone el mayor elogio posible hacia la OMS, la medicina alopática y los protocolos por pandemias. La mecánica de los sucesos resulta muy previsible. Con un tono que privilegia la información supuestamente objetiva, el relato adquiere un tono realista para explicar las fases del proceso, como si fuera uno de los experimentos naturalistas de Zola, con la salvedad de que nada remotamente similar ha sucedido verdaderamente, no se basa por imposibilidad evidente en una observación objetiva, con lo cual en realidad es una mera especulación con lo que pasaría en caso de una pandemia global. Además, el efecto naturalista queda aún más rebajado por el apoyo a las políticas efectuadas por las autoridades, de quienes se traza un cortesano retrato halagador —recordemos muy al contrario la crítica a los poderes en las obras de Zola.

Soderbergh muestra la catástrofe colectiva desde una perspectiva íntima pero coral, tal y como la sufren unas cuantas personas de diversos países y contextos. En poco más de veinte días se produce una pandemia que paraliza por completo las ciudades estadounidenses. Se suceden los disturbios y el presidente decreta un toque de queda. No hay emergencia infecciosa que no tenga como consecuencia las cinco fases ya previamente referidas, un toque de queda, con las consabidas reacciones de control de la información, saqueos, violencia para reprimirlo, etc.

Una investigadora que arriesga su vida para poseer la vacuna constituye la gran heroína de *Contagio*; corre el riesgo del autosacrificio, sello de la heroidicidad. Ahora bien, ¿puede calificarse de retrato naturalista esa elección? Está clarísimo que hay funcionarios que actúan honestamente y muchos médicos con un deseo de servir al prójimo, la gran mayoría en ambos casos; ahora bien, tras operaciones sanitarias más que dudosas e intereses farmacéuticos mezclados con el bienestar colectivo, ciertos contenidos filmicos suenan a producto acomodaticio con el que regalar los oídos a quien ostenta el poder. Una situación interesante se da cuando, gracias a la investigadora, disponen de algo similar a una vacuna aparece otro conflicto: ¿quién se la inyecta primero? Soderbergh plantea sorteos de lotería para dirimirlo, aunque es más probable que la cosa terminara como en *2012* —Roland Emmerich. 2009—: la supervivencia para quien pueda pagársela.

Como demuestra *Contagio*, los filmes fantásticos *blockbusters*, aquéllos pensados para grandes audiencias, constituyen una de las piezas argumentativas básicas para comunicar, piezas que disponen de un gran poder de persuasión; de ahí su importancia como constructor de realidades para obtener consensos.

La epidemia como trasgresión

A estas dos versiones del cine comercial más o menos amables con las instituciones y con el humanismo sentimental —*Estallido* y *Contagio*— se les puede oponer los trabajos de un cineasta que también ha frecuentado la temática pandémica pero que ofrece una mirada mucho más subversiva, personal y arriesgada: David Cronenberg, quien propone una alternativa al modelo del humanismo liberal laxo y al vacío regido por criterios mercadotécnicos y apoyados en estrategias de marketing, primando otros aspectos de calado estético y raíces en el cine de autor.

Ya en su ópera prima como largometraje, *Vinieron de dentro de* —David Cronenberg. 1975. *Shivers*— el director canadiense había escogido la trasgresión, con una fantasía sobre lo sexual y lo dionisiaco, muy cargado de resonancias freudianas. En *Rabia* —David Cronenberg. 1977. *Rabid*—, el director situó el foco de análisis en dos conflictos: el de la sociedad tardocapitalista y las relaciones complejas entre las corporaciones y los ciudadanos, cuestión que marcó sus primeros trabajos; en segundo lugar, el peso trasgresor de la sexualidad. *Rabia* se perfila como una metáfora salvajemente lúcida a propósito del mundo que se estaba gestando. Una clínica de lujo dedicada a la cirugía plástica quiere expandirse. Como ya se adivinaba a finales de los setenta, se trata de una industria de futuro halagüeño.

A ella va a parar la protagonista, quien debido a un accidente de moto (yendo ella de paquete, por lo que no tiene ninguna culpa) debe someterse a un tratamiento experimental de cirugía plástica. El accidente se presenta mediante un montaje paralelo, rasgo técnico del cineasta poco dado hasta entonces al barroquismo formal. Según el médico que atiende a la lesionada, no existe otra alternativa que ir a operarla a la clínica puesto que en su estado no llegaría hasta el hospital más próximo. El nuevo método consiste en injertarle un trozo de piel de muslo en la axila. El doctor recalca la dureza de la terapia, sin embargo, no tienen otra opción.

En el injerto de la axila de la accidentada se desarrolla una extraña enfermedad; de un agujero en forma de vulva, emerge un punzón fálico retráctil que se clava en las víctimas; la mujer bebe su sangre e inocular el virus, que seda a las víctimas para que luego no recuerden lo sucedido; quedan infectadas con un virus similar a la rabia. Cronenberg parte de lo material; le otorga un papel central del cuerpo, al que somete a deformaciones o mutaciones, en su característico estilo de la nueva carne.

Tras las primeras víctimas, doctores o pacientes de la clínica de cirugía plástica, la transmisora escapa a una ciudad para infectar con su rabia a inocentes con los que se cruza. El cineasta traza claras analogías entre el sexo y la enfermedad de la mujer; el proceso de inoculación del virus se exhibe como un coito sangriento acentuado porque la protagonista del film era Marilyn Chambers, famosa actriz porno. Las referencias sexuales son patentes. En una de las secuencias más significativas, la estrella porno va a un cine X para beber la sangre de algún mirón poco cuidadoso, excitado por la

película⁴. Cronenberg no se conforma con retratar la rabia como un proceso similar a la sexualidad perturbadora sino también lo retrata según la iconografía del heroinómano con el síndrome de abstinencia, en un vínculo, el del vampirismo con la drogadicción, cuyo exponente mejor logrado será *The addiction* —Abel Ferrara. 1995.

En una conclusión de gran fuerza visual, los cadáveres de los apestados acaban transportados no se sabe muy bien a dónde por camiones de basura⁵, en un descrédito casi gnóstico del cuerpo, también utilizado en *Cuando el destino nos alcance* (*Soylent Green*, Richard Fleischer, 1973) o en *Secuestradores de cuerpos* (*Body Snatchers*, Abel Ferrara, 1993). En otra paradoja del destino tardocapitalista, los cuerpos enaltecidos por la publicidad y por las clínicas de cirugía estética, experimentan un delirio de cosificación absoluta, reducidos a masa putrefacta, bazofia a amontonar para echarla a cualquier vertedero. La publicidad cuenta el espejismo de la cirugía estética, pero, ¿quién reconoce ese final de pesadilla?

La corporación transformada en eje del mal

Uno de los grandes fenómenos de las décadas analizadas en este estudio es *Resident Evil*, videojuego de terror. Tal fue el éxito que rápidamente pasó a ser una franquicia ramificada en múltiples formatos, entre ellos varias películas. Su éxito la sitúa entre los *blockbusters* más relevantes de la industria, caso significativo del funcionamiento del sector cultural a principios del siglo XXI, en el que quedan reflejadas varias de las obsesiones del momento. Uno de los efectos más curiosos, impensable en el cine clásico, se encuentra en el discurso antisistema de un producto plenamente comercial. Pese a tratarse de un producto *blockbuster*, con el origen citado en unos videojuegos que han vendido millones de copias, la perspectiva política que se deduce de lo visto sería subversiva (en su variante populista), crítico con los poderes a los que acusa de cometer los más graves crímenes.

Los lectores que crecieron en los ochenta con los cómics de Frank Miller y Alan Moore necesitaban un discurso mucho más duro, puesto que su horizonte de expectativas era muy diferente a la generación del nuevo Hollywood spielbergiana. Antes de ellos, habría resultado impensable el discurso antisistema en un producto comercial.

La celebración por parte de las tendencias masivas de las actitudes de oposición y los gustos de los segmentos subculturales o subordinados de la sociedad, suponen un avance muy significativo en el seno de la vida contemporánea [...] sensibilidades de oposición a través de una cultura de masas comercial y vehiculada por los medios de comunicación (Miller, Govil, McMurria y Marxwell, 2005: 192).

Se alerta sobre los desmanes del sistema pero con un producto comercial que pretende la mayor audiencia posible, en un contradictorio doble movimiento.

Si los productos creados por el nuevo Hollywood, con Spielberg como figura más destacada, proponían sumir a la audiencia en un ensueño a fin de cuentas ajustado a la mentalidad hegemónica, los productos comerciales equivalentes durante el siglo XXI optan por ofrecer una pesadilla terrorífica alimentada por la desconfianza en los poderes, en un discurso de sensacionalismo populista que provoca un miedo atroz

4 <https://www.youtube.com/watch?v=Y7D3ihHYUB4>

5 <https://www.youtube.com/watch?v=A7s06oY0S0Y>

hacia los actos de la autoridad. Los inversores que financian la producción de estas películas proponen un discurso que duda del ciclo de poder que los sustenta —con el fin de obtener beneficios, obviamente.

En la línea de buena parte de los *blockbuster*, la película combina el diseño de producción fantástico con la curva climática de una película de acción, en unas secuencias en las que se da rienda suelta a la estetización de la violencia y el placer por el armamento. Al inicio de la primera película de *Resident Evil* se informa de que la empresa Umbrella es la líder mundial en tecnología⁶; fundamenta su riqueza tanto en investigación médica como militar —fabrica armas bacteriológicas—; ese inicio se repite en buena medida en la segunda parte. Evidencia de lo que apuntábamos, el espectador podría imputar el discurso de este filme a un pope contracultural de los sesenta, discurso subversivo que convierte a muchos de los villanos en miembros de la jerarquía del poder. No obstante, el aspecto formal de la película revela su verdadera procedencia como *blockbuster*. El director prefiere el espectáculo chillón al efecto sutil, abusa de unos efectos espectaculares pero en realidad bastante pobres en cuanto a talento compositivo, con un producto que transmite una sensación de artificialidad artística.

Umbrella ejemplifica el nuevo estadio tecnocrático: “el “científico” como tal ha desaparecido (como corresponde a la progresiva desaparición del factor del que se originó, y al que legitimaba: el Estado-Nación), para ser sustituido con ventaja por el *investigador técnico, el ingeniero de empresa*” (Duque 2000: 61). Para este ingeniero ha concluido el mito de búsqueda de la Verdad. Además, el ingeniero trabaja para una empresa; el afán de lucro obliga a mantener el secreto respecto a sus logros para no dar pistas a la competencia. El secreto industrial recupera prácticas gremiales. El polo negativo está representado ya no por el “viejo demonio capitalista, sino más bien producto de un industrialismo maduro y acelerado” (Roszak 2005 [1968]: 33), en una sociedad que se ordena según los criterios del panóptico, dirigida por una élite tecnocrática en dos variantes: científicos experimentando con lo que no deben experimentar, empresarios y financieros a sueldo de corporaciones nocivas.

Los laboratorios constituyen uno de los escenarios predilectos del fantástico del tardocapitalismo, algo aún más lógico en este caso al centrarse la trama en pandemias provocadas por la biotecnología. El complejo de la Colmena, lugar donde transcurre la acción, está organizado como un inmenso escenario de videojuego, los espacios muy singularizados, como si en cada una se desarrollara una fase de la acción, en dificultad creciente. En la Colmena los eficientes tecnócratas diseñan algunas de las más avanzadas y exclusivas fabricaciones de la tecnocracia, biotecnología incluida. Hasta que, leyes del subgénero del *mad doctor* mandan, se les va de las manos.

Frente a los malvados tecnócratas, el rol heroico lo encarna el activista ecologista opositor, en un síntoma de lo que la corriente mayoritaria considera ahora encarnación de los valores. Con todo, la heroína principal de la función hereda el tipo de la Ripley de *Alien, el octavo pasajero* —Ridley Scott. 1979. *Alien*—, es decir, mujeres atléticas y que toman la iniciativa. Esa elección indica un cambio tanto en el tipo de público ideal (probablemente más mujeres ven películas de acción) como en los gustos del resto de la audiencia (que acepta a una mujer como protagonista de este tipo de películas).

6 <https://www.youtube.com/watch?v=vSCBNXu3xu0>

La segunda parte, *Resident Evil: Apocalypse* —Alexander Witt. 2004. *Resident Evil: Apocalypse*—, se centra en retratar la extensión de la pandemia. Describe lo que va a suceder en Raccoon city, una ciudad-tipo entendida a la manera del siglo XXI⁷. Los juegos suicidas con biotecnología con los que experimenta Umbrella en el subsuelo (la Colmena), suben a la superficie, se adueñan de la ciudad o del yo social. El filme despliega las cinco fases del estado de sitio: declaración del estado de emergencia, toque de queda, revuelta, revuelta aplastada, hecatombe como conclusión inevitable del ciclo. Para corregir las atrocidades cometidas por Umbrella, con una ciudad ocupada por zombies y otros monstruos, sus directivos alumbran la misma idea que los mandamases totalitarios de *The crazies* o en *Monstruoso* —Matt Reeves. 2008. *Cloverfield*— de hacer explotar una bomba atómica que borre tanto los efectos como las pruebas de su locura experimentadora, nuevo topos del género fantástico. Durante los días siguientes se produce una guerra informativa sobre el vídeo grabado con cámara subjetiva; se duda si es real o un *fake*, cliché de este tipo de cine, en que se origina una desconfianza hacia los instrumentalizados medios de comunicación, dominados por los intereses.

¿Las autoridades al rescate?

Una enfermedad contagiosa podría explicar la aparición de zombis, monstruo que ha dominado el imaginario desde que una película de finales de los años sesenta emponzoñara los ensueños colectivos: *La noche de los muertos vivientes*. Pero la justificación infecciosa altera sustancialmente el mito zombi: al no ser un muerto (ni tampoco un no-muerto) sino una persona alterada por una dolencia, el contagiado conserva su condición física, lo cual supone unos villanos de capacidades atléticas dignas de un campeón olímpico, doping incluido. El principal mérito de *28 días después* radica en haber conseguido cambiar el cliché del muerto viviente, estableciendo a su vez nuevos motivos.

En el prólogo, un grupo de activistas entra en un centro de experimentación de primates. Pese a que un científico les advierte de que los simios están infectados con un virus que los ha vuelto furiosos, los alocados activistas los liberan de las jaulas, abren la caja de Pandora que acarreará una pandemia. Con esta elección Boyle condena moralmente a los activistas, por liberarlos. En un rasgo característico de Boyle, se sitúa en una posición cómoda, aprovechándose de parte de los elementos más contraculturales pero sin salir del cine *blockbuster*. De ahí su éxito.⁸ El prólogo no confunde: pocas películas incluyen de manera más contundente el ideario neoliberal: en la sociedad el hombre es el lobo del hombre y cualquier atisbo de ternura constituye una bobalicona entelequia propia de ingenuos moralistas; eso propone Boyle y pese a las consecuencias de esa percepción (el Apocalipsis violento) los personajes, todos ellos, insisten una y otra vez en confirmar esa conducta. La primera secuencia sirve de avance de lo que ofrecerá *28 días después*: un paseo por lo más primitivo de la condición humana. Lo que se escenificará será una zambullida en los elementos más

7 <https://www.youtube.com/watch?v=5j8nuUVByrU>

8 En otra secuencia controvertida, se supone que subvencionada por Valium, una niña que no puede dormir pide unas pastillas a su padre, quien no quiere dárselas; los otros dos protagonistas le incitan a que acceda, como si fueran dos camellos, con la niña en el papel de aspirante a nueva adicta, en un tono bastante perverso. El protagonista parece sufrir una posesión del Rents de *Trainspotting* —Danny Boyle. 1996.

subconscientes y arcaicos.

Tras el prólogo se produce la que tal vez sea secuencia por antonomasia del cine fantástico de principios siglo XXI, en la que un enfermo que ha pasado varios días en coma despierta y se encuentra una ciudad vacía⁹. Ese inicio se ha hecho celeberrimo motivo visual; ha merecido múltiples citas y homenajes, como las del cómic *The Walking Dead*, luego repetido en la serie televisiva. Uno de los orígenes de la idea se halla en la primera *Resident Evil*, una vez han detenido a la protagonista al salir de la Colmena, aunque también pueden citarse ejemplos previos como *Abre los ojos* —Alejandro Amenábar. 1997— o *Pactar con el diablo* —Taylor Hackford. 1997. *The Devil's Advocate*.

Pese a lo potente de la imagen la idea resulta absurda en grado superlativo. El protagonista habría sido un bocado la mar de apetecible para los furiosos, inconsciente, tumbado en la cama sin poderse mover, pero todavía vivo. Igualmente, carece de coherencia interna que el retornado al mundo de los conscientes se encuentre la ciudad vacía, por mucho que se la haya intentado desalojar. Ese absurdo lleva a que un tipo que acaba de despertar de un coma profundo de varios días pueda correr algo así como los 3000 metros obstáculos por un circuito urbano y perseguido por humanos poseídos por una rabia homicida. En un filme que busca la espectacularidad, se rompe constantemente la lógica interna de la historia: la conducta de los contagiados, cuándo han de aparecer, en qué condiciones, cómo superarlos, etc., todo por integrarlos en una curva climática adecuada a los intereses de Boyle, no a la propia historia.

El protagonista llega con su profamilia (la ineludible chica guapa y una adolescente) a lo poco que queda de la civilización, una pequeña base militar digna de Abu Ghraib. Toda la isla de Inglaterra, Gales y Escocia ha sido puesta en cuarentena. La presencia de los soldados da pie a conversaciones castrenses de tipo barriobajero, uno de los peores lugares comunes del fantástico. Tal vez sería conveniente no hacer aparecer a la armada en películas, así evitaríamos tener que soportar dichas líneas de diálogo. Los militares han instaurado un régimen dictatorial. Los soldados se aprovechan de su posición ventajosa, intentan eliminar a la competencia masculina y recuperar el derecho de pernada. Como reflexiona Agamben: “En todo caso, el estado de excepción señala un umbral en el cual lógica y praxis se indeterminan y una pura violencia sin *logos* pretende actuar un enunciado sin ningún referente real.” (Agamben 2005: 83). De hecho, los militares tendieron una trampa, pusieron un anuncio radiofónico con el objetivo de que atrajera a mujeres para poder calentar sus noches. Un futuro en un cuartel ocupado por un puñado de hombres resultaba poco apetecible.

En un lugar común de la narrativa escatológica y de muertos vivientes, al final en el grupo de alienados supervivientes acaban matándose más entre ellos que por los ataques del monstruo. Como final del infierno vivido se propone una bucólica estancia en un jardín edénico, con Adán, Eva y su hija adoptiva, sin que se sepa muy bien cómo han logrado llegar a ese puerto seguro, más teniendo el vehículo en las pésimas condiciones en que lo dejaron al abandonar la base militar. Pero *28 días después* no deja de ser un producto que aspira a amplias audiencias (y a secuelas), por lo que la pesadilla ha de tener un final feliz. Aún más absurdo, un avión militar los avista, y ellos lo saludan con grandes vítores, como si no acabaran de sufrir un martirio a

9 <https://www.youtube.com/watch?v=pPmKhEjJTxU>

manos de soldados. ¿Alguien que hubiera sido torturado confiaría de nuevo en colegas de profesión de los verdugos? No obstante, Boyle rodó un final alternativo, mucho más coherente y de infinito mayor potencial diegético, en que la historia se clausuraba circularmente, con el protagonista que se moría en un hospital, triste destino que debieron de considerar pésimo en términos financieros (hay que distraer al espectador, no deprimirlo), mala decisión que supuso una merma en la faceta artística.

Los infectados de la secuela, *28 semanas después* —Juan Carlos Fresnadillo. 2007. *28 Weeks Later*—, son todavía más atléticos, lo que encuadra el film más si cabe en las pautas del cine de acción. Se pierde así el elemento reflexivo sobre el estado de sitio. En el centro de Londres se está procediendo a la reconstrucción de la ciudad, con el lugar protegido por el ejército —lo cual según se ha ido constatando equivale poco más que a desastre seguro, al menos en el cine fantástico. Asimismo, el Distrito I está controlado por monitores. La ciudad ha quedado libre de los poseídos por la furia, pero ello no se debe a la intervención de los cuerdos sino a una victoria por desmoronamiento del rival: los infectados mueren al cabo de poco, puesto que es difícil conseguir comida cuando se es un descerebrado furioso.

El director rueda en un estilo deudor de los videoclips, de montaje frenético e impacto visual, demasiado epidérmico y efectista, como en el paseo en moto por Londres que permite otro topos del cine apocalíptico: el recorrido por la ciudad arruinada. El filme, coproducción hispano-británica, parece querer rebatir la queja de un miembro de la comunidad hollywoodiense respecto al cine europeo: “Si los europeos produjeran buenas películas en lugar de tonterías intelectuales [...] la gente acudiría en tropel a verlas.”¹⁰ Aquí encontramos una película hecha a la manera de los *blockbusters* de Hollywood.

Los supervivientes establecen una nueva civilización con sus ritos de retorno a la cotidianidad, al tiempo histórico, protegidos y vigilados por el punto de mira de los soldados que guardan el fuerte. Sin embargo, como declara una científica, el riesgo no está superado sino que los acecha. Se pone de relieve la inseguridad consustancial a una sociedad controlada por cámaras y armas, con los derechos de las personas de la zona de seguridad rotos sin que ello evite la propagación vírica. Pese a la matanza de civiles por militares, una vez se inicie la pandemia, se admite cierto margen de valoración de lo castrense, debido a la decisión individual de algunos francotiradores, que se niegan a cumplir órdenes y se unen a los civiles.

En *28 meses después*, y en menor medida en *28 días después*, como de hecho en casi todas las fantasías *blockbuster*, se ofrece un espectáculo de colores y movimientos atractivos, un cine-acción hecho de estímulos visuales pero muy poca o nula reflexión sobre las implicaciones de lo que se está escenificando. Destaca por su ausencia la crítica a la sociedad tardocapitalista, a la tecnocracia, al cientificismo, al individualismo ególatra o al colectivismo totalitario del pensamiento único. Ese elocuente silencio en el discurso del modo institucional resulta muy significativo.

El temor a la pandemia como arma de control social.

En el estudio se ha observado a la sociedad tardocapitalista a la manera preconizada por Žižek, una mirada al sesgo, oblicua y en la que se tienen en cuenta los deseos que

10 Frase de Jean-Paul Vignon, de la Asociación de Actores Franceses de Hollywood, recogido en (Miller, Govil, McMurria y Maxwell 2005: 126)

tiñen la subjetividad, incluso cuando estos deseos son colectivos; lo hemos hecho con el análisis de varias películas del género fantástico, aquél en el que el distorsionado retrato de lo real incluye más elementos convertidos en metáfora; hemos indagado en uno de los tipos de ensoñación colectiva fantástica de más éxito durante los años de la globalización..

El tipo de imágenes expuestas, de narraciones, de metáforas participan en la construcción de una determinada mentalidad en la audiencia al tiempo que son resultado de esa mentalidad; sirven como síntomas de un malestar durante el periodo ya no sólo existencial sino alimentado por el propio sistema. La gran cantidad de veces que se ha fabulado en cierto tipo de cine (el subgénero de pandemias), con las reacciones de la población o con la excepción declarada, sus clichés marcados a fuego en la mayor parte de espectadores, sirven para el establecimiento de unas pautas ideológicas y de conducta, debido a las cuales muchos ciudadanos aceptarían que se les impusieran medidas de emergencia. Varias de las producciones comentadas han provocado grandes transformaciones en la construcción del imaginario de la época (*Resident Evil, 28 días después*); ellas han fijado algunas de las nuevas pautas del modo institucional de narración, herramienta de primer orden en la fabricación de un consenso general.

Uno de los grandes objetivos del análisis fílmico (y artístico) en el presente ha de ser profundizar en el estudio del flujo de relaciones entre la cultura posmodernista, los productores cinematográficos, sus creaciones y el público que las contempla. El medio marca la obra y la recepción. No es lo mismo leer un folletín que ver la última superproducción de Spielberg, y no es lo mismo verlo en medio de una multitud que hacerlo tumbado en el sofá del comedor (con aparatos de televisión cada vez más sofisticados y de tamaño digno de una sala de proyecciones), con la intimidad que ello comporta. Para las producciones *blockbuster*, los nuevos medios han originado formas cada vez más sustentadas en el impacto emocional o de las peripecias de la acción, reduciendo la complejidad discursiva, de ahí la efectividad de la fórmula Spielberg con sus estrategias de persuasión a la audiencia.

Con todo, la situación actual presenta mayores aristas y contrapesos que la de una década atrás. Durante los primeros años del nuevo siglo y milenio se han consolidado diversas líneas que pretenden subvertir el orden vigente; han ganado terreno los movimientos de resistencia que se oponen a unas tesis que se han tornado hegemónicas tanto socialmente como cinematográficamente: cada vez más autores buscan en la tecnología digital, el minimalismo en el lenguaje fílmico, los mercados pequeños o el video-arte salidas al *cul-de-sac* de lo que se ha denominado MRI (Modo de Representación Institucional) la consabida unión del clasicismo cinematográfico (en su versión actualizada insuflada por el nuevo Hollywood a finales de los setenta), con el auge de los efectos especiales. A ese aspecto técnico y formal hay que sumarle otro económico, derivado de la utilización de recursos de otras industrias típicas del tardocapitalismo como el marketing, la mercadotecnia o la ingeniería financiera aportada por el método de la caja de financiación de los estudios con inversores externos.

Este doble sistema simbólico-económico está sufriendo ataques por diversas vías. El altermundismo o la economía del bienestar han contestado en la faceta económico-social; en el cine, han sido autores como Reygadas, Pedro Costa, Miguel Gomes, Albert Serra o Sangsoo los que han aportado nuevas vías de independencia creativa

y productiva, auspiciadas por la rebaja de costes gracias al digital y la posibilidad de disponer de muchas más salas pequeñas debido a la proyección digital o de Internet para exhibir el resultado, soportes estructurales para el minimalismo filmico, de espíritu más contracultural, plasmado en discursos anti-narrativos, en el feísmo o lo kitsch.

En este esquemático ensayo hemos recopilado las variaciones de una de las metáforas preferidas por la industria y por los espectadores de ese gran condensador de fantasías colectivas que es el cine, la de las pandemias como caso paradigmático en el que explorar la gubernamentalidad tardocapitalista, con el estado de excepción. En un círculo cerrado que se retroalimenta, la industria ofrece un tipo de ensueños excusándose en que son los reclamados por un público que acabará influido por las representaciones propuestas.

El estudio ha intentado contribuir a la reflexión sobre la sociedad en las que fueron creadas estas películas, a sus dinámicas e intereses, y en una dimensión más técnica, haber indagado en algunas de las estrategias narrativas y audiovisuales utilizadas para concretar dichas ideas. Por supuesto, el objetivo final del estudio no ha sido ofrecer una imposible panorámica total del subgénero de pandemias ni establecer una lectura exegética definitiva.

Bibliografía

- Agamben, G. 2005. *Estado de excepción. Homo sacer, II, I*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Carrión, J. 2011. *Teleshakespeare*, Madrid: Errata Naturae.
- Dijk, T.A. 2009. *Discurso y poder: contribuciones a los estudios críticos del discurso*, Barcelona: Gedisa.
- Duque 2000. *Filosofía para el fin de los tiempos*, Madrid: Akal.
- Govil, N. Maxwell, R. McMurria, J. y Miller, T. 2005. *El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing*, Barcelona: Paidós.
- Rozsak, T. 2005 [1968]. *El nacimiento de una contracultura*, Barcelona: Kairós
- Ruppersberg, H. 1990. "The Alien Messiah". Pp. 32-38 en Kuhn, A. (ed.). *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, New York: Verso.
- Warren Wagar, W. 1982. *Terminal Visions. The Literature of Last Things*, Bloomington: Indiana University Press.

Películas citadas

- Alejandro Amenábar. 1997. *Abre los ojos*
- Paul W.S. Anderson, 2002. *Resident Evil*.
- Ingmar Bergman. 1968. *Skammen* (La vergüenza)
- Danny Boyle. 1996. *Trainspotting*
- Danny Boyle. 2002. *28 Days Later* (28 días después)
- Costa-Gavras. 1972. *État de Siège* (Estado de sitio)
- David Cronenberg. 1975. *Shivers* (Vinieron de dentro de)
- David Cronenberg. 1977. *Rabid* (Rabia)
- Roland Emmerich. 2009. *2012*
- Abel Ferrara. 1993. *Body Snatchers* (Secuestradores de cuerpos)
- Abel Ferrara. 1995. *The addiction*.
- Richard Fleischer. 1973. *Soylent Green* (Cuando el destino nos alcance)
- Juan Carlos Fresnadillo. 2007. *28 Weeks Later* (28 semanas después)
- Val Guest. 1957. *Quatermass 2*

- Taylor Hackford. 1997. *The Devil's Advocate* (Pactar con el diablo)
- Wolfgang Petersen. 1995. *Outbreak* (Estallido)
- Matt Reeves. 2008. *Cloverfield* (Monstruoso)
- George A. Romero. 1968. *Night of the Living Dead* (La noche de los muertos vivientes)
- George A. Romero. 1973. *The crazies*
- Ridley Scott. 1979. *Alien* (Alien, el octavo pasajero)
- Steven Soderbergh. 2011. *Contagion* (Contagio)
- Alexander Witt. 2004. *Resident Evil: Apocalypse* (Resident Evil: Apocalipsis)



A watercolor illustration of a plant, possibly a cactus or succulent, with several green, rounded leaves and clusters of small, bright pink flowers. The painting uses soft, blended colors and visible brushstrokes, giving it a delicate and artistic feel. The plant is positioned in the upper right quadrant of the page.

LOCOCONTE

RESEÑAS



Lo trágico como ley del mundo y el humor como forma estética de lo metafísico

Manuel Ramos Valera*



Julius Bahnsen

Lo trágico como ley del mundo y el humor como forma estética de lo metafísico. Monografías situadas en los márgenes de la dialéctica real
Ed., trad. y notas de Manuel Pérez Cornejo**

Colección *Estética & Crítica*, n. 37. PUV, Valencia, 2015

ISBN 978-84-370-9644-5

Páginas: 175

Las filosofías de Kant y de Hegel representan temática, arquitectónica y temporalmente la culminación de la filosofía moderna. Ambas constituyen dos imponentes sistemas filosóficos en los que la exposición del conjunto de la experiencia humana es llevada a cabo a partir de un ejercicio de transparencia de su principio fundador: el yo trascendental kantiano y el espíritu absoluto hegeliano. Las dos ofrecen sendas teorías de la racionalidad —la de Kant más centrada en la tarea de fundamentación de la ciencia y la política modernas, la de Hegel más consciente de y, por tanto, más abierta al pensamiento del tiempo y de la historia—, comprometidas en la construcción de un orden en el mundo. En ambas filosofías la razón se convierte en el demiurgo de la realidad, enseñoreándose de ella para dominarla teórica, técnica y prácticamente. Que la realidad es racional, o cuando menos susceptible de convertirse en racional, es el supuesto base sobre el que se han levantado estas dos enormes construcciones filosóficas, que representan la cima a la vez que el canto de cisne de la modernidad europea.

Pronto se instala sobre suelo europeo la convicción de que la filosofía de estos dos grandes pensadores idealistas había llegado a su fin y que la realidad que ambos concibieron poco o nada tenía que ver con el mundo real y concreto que, avanzando el siglo XIX, se estaba encargando de demostrar que el optimismo racionalista del que hacían gala distaba mucho de estar bien acreditado. No sólo porque las bases y la naturaleza de nuestros conocimientos pronto vayan a verse cuestionadas por el desarrollo de las ciencias y de una filosofía de corte naturalista y positivista que cuestiona elementos importantes de las epistemologías kantiana y hegeliana, sino de forma muy especial por el impacto que sobre el pensamiento provoca la irrupción de fenómenos históricos asociados al abandono del espacio rural por las masas que llenan las ciudades con el reclamo de la industrialización: el empobrecimiento, la explotación, la eclosión del nacionalismo y finalmente el peligro de la guerra, que

* Universitat de València, España. manuel.ramos@uv.es

** Del texto de 1877, a partir de la reimpresión de 1995 preparada e introducida por Winfried H. Müller-Seyfarth en la editorial VanBremen VerlagsBuchhandlung.

terminará por expandirse por el territorio europeo a lo largo del siglo XX. Estos fenómenos históricos impondrán una reevaluación del marco vital en el que habitan los hombres y el cuestionamiento de las categorías fundamentales del pensamiento sobre las que se había cimentado la moderna realidad burguesa.

En efecto, pronto aparece una generación de pensadores que ponen bajo sospecha las elevadas pretensiones de la filosofía. Esa sospecha alcanza, entre otras muchas cosas, a la capacidad del pensamiento conceptual para comprender y esclarecer el mundo y, en especial, la vida; a la posibilidad del hombre para alcanzar la felicidad y la justicia en un mundo penetrado en su sustancia por la contradicción, el conflicto y la muerte; a la solidez mismo de los valores e ideales que han cimentado nuestra civilización. Con un sentido trágico de la vida, convertida en el lugar del sufrimiento, estos pensadores afirman que el fundamento de nuestra existencia oculta un elemento irracional esencialmente refractario a todo concepto y razonamiento. El mundo construido sobre el mito de la todopoderosa razón fenece para dar paso a uno nuevo, en el que ya no sirven las vastas síntesis racionales que llevaron a cabo los grandes discursos fundacionales de la modernidad, de Descartes a Hegel.

Ese mundo emergente es ya el mundo de Bahnsen, un mundo penetrado por el sinsentido y la muerte, que Schopenhauer se había encargado de desvelar en *El mundo como voluntad y representación* en los años en los que todavía reinaba el gran pensador de Stuttgart, mediante una ontología nihilista que lleva a cabo una completa inversión de la metafísica moderna, que tenía en la noción cartesiana de verdad y en las ideas kantiana y hegeliana de progreso y autorrealización de la humanidad sus máximos referentes para el conocimiento y la praxis humanos.

J. Bahnsen (1830-1881) es, junto a Eduard von Hartman (*Filosofía del inconsciente*, 1869) y Philipp Mainländer (*Filosofía de la redención*, 1874-76), integrante de la llamada “escuela pesimista” que encuentra en la obra de A. Schopenhauer (1788-1860) su referente filosófico más directo. Considerado como el fundador de la moderna caracterología (*Contribuciones a la caracterología*, 1867), su obra más destacada es *La contradicción en el saber y en la esencia del mundo: Principio y prueba concreta de la dialéctica real* (1880-2), de la que el texto *Lo trágico como ley del mundo y el humor como forma estética de lo metafísico* es parte y continuación.

Rico en referencias filosóficas, estéticas y literarias, el escrito presenta muy pronto sus credenciales, contraponiendo la dialéctica meramente verbal de Hegel y Vischer, en la que la sutura de los polos en tensión se pretende realizada mediante vacíos conceptos auxiliares, a la suya propia, que con el nombre de “dialéctica real” afirma la imposibilidad radical de la reconciliación. En una ontología del conflicto y de la contradicción como la que propone esta dialéctica real, la antítesis lo es todo, mientras que la tesis y la síntesis carecen de significado. La realidad que ella dibuja es una realidad cuarteada, escindida en discretas existencias individuales, entre distintas voluntades que se debaten entre querer y no querer y entre querer lo uno o lo otro para no hacer injusticia a su contrario. En esto consiste la esencia de lo trágico, que es asimismo la esencia del mundo, la ley del macrocosmos y del microcosmos, en verse enredado en la culpa a través de actos ejecutados con la mejor voluntad. En un mundo carente de certezas, en cualquier ejercicio de la voluntad reside una duplicidad originaria imposible de conciliar, de tal manera que ni la prudencia nos protege, ni la cautela nos guarda y ni la astucia ni la sabiduría bastan para defendernos ni salvarnos.

En un mundo como éste, en el que la moral y el derecho son dos formas arquetípicas

de la realidad trágica, la primera escindida por el conflicto de los mandatos morales, el segundo incapaz de sintetizar justicia y derecho, la vida práctica queda reducida a un decisionismo radical que, en tanto que tal, excluye la garantía de su éxito. El tiempo humano es el tiempo de la existencia individual, no el tiempo acumulativo de la especie humana, que queda convertida en otro concepto vacío. Ese tiempo carece del atributo del progreso, pues la voluntad no se expresa en ideales posibilitadores de una acción concertada entre los hombres, sino en decisiones que finalmente sólo conciernen a cada individuo. Queda así clausurada la historia, al quedar destruido el valor ontológico del tiempo como tiempo lineal de la especie. Y con ello quedan también clausurados todos los discursos emancipadores característicos de la modernidad.

Lo único que queda entonces es la mera actividad contemplativa, la vieja concepción de la sabiduría como contemplación, sólo que invertida: su objeto ya no será la visión del orden del mundo, del logos, sino la de la contradicción y el sinsentido, una vez afirmado —en sintonía con la personal interpretación que hizo Schopenhauer de la dualidad kantiana de fenómeno y cosa en sí— que las relaciones de contraposición fenoménica del mundo finito derivan de la esencia más profunda de las cosas, de un fondo oscuro opaco al principio de razón.

Es aquí donde cobra todo su sentido la reelaboración que Bahnsen lleva a cabo de las categorías estéticas clásicas de lo bello, lo trágico y el humor. Éstas, sin dejar de ser categorías estéticas, brindan un rendimiento epistemológico, ético y hasta metafísico; de ahí que Bahnsen pueda decir que la estética se ejemplifica mucho más desde la vida que desde el arte y que lo específicamente estético es sólo una manera especial de considerar los mismos objetos, caigan éstos bajo la categoría de lo real, lo ético o lo verdadero. El arte está así en condiciones de suministrar una verdad sobre el hombre y el mundo que se sustrae al reduccionismo de la ciencia. Se podría decir incluso que el arte ofrece distintas posiciones ante lo real. El arte bello nos brinda la apariencia de una realidad reconciliada, una suerte de retorno al paraíso perdido, de sueño celestial en la tierra; el arte trágico la conciencia de una realidad radicalmente escindida; y el humor, la aceptación de una realidad imposible de suturar, que sólo puede experimentar, desde el distanciamiento consciente, el aristócrata del espíritu liberado del sufrimiento que le infligen sus dolores inmediatos, que eleva a la abstracción las contradicciones del alma y que imprime el sello de la liberación anímica a las antinomias duales del sentir, del pensar y del actuar.

Pero estas tres posiciones ante la realidad no deben ser entendidas de acuerdo con ninguna fenomenología progresiva de la conciencia al modo hegeliano. Aquí no hay lugar para la síntesis, la reconciliación o la salvación. Pues es la misma voluntad la que se engaña a sí misma en lo bello sobre su auto-escisión fundamental, la que se conoce auto-escindida en lo trágico y la que se eleva sobre sí misma en el humor, “volviendo contra sí misma su propia dualidad y poniendo al espíritu victoriosamente contra lo querido, en correspondencia con los tres grados de la intuición inmediata, la reflexión racional y la especulación metafísica, que abarca ambos grados previos unificándolos, aunque se trata, desde luego, de una unidad no reconciliadora, sino cargada de contradicción”. No hay, pues, reconciliación posible, desde luego no al modo hegeliano, pero tampoco al modo schopenhaueriano, en cuyas actitudes ética, estética y ascética Bahnsen sólo puede ver débiles recursos para soportar la vida.

La edición, traducción y notas de este interesante y sugerente escrito, que tiene la gran importancia de haber sido vertido por primera vez en castellano, es de Manuel

Pérez Cornejo, quien también ha sido un solvente traductor de Jean Jacques Rousseau, Johann Joachim Winckelman y Philipp Mainländer. La traducción va precedida de una breve pero clarificadora presentación que ofrece los datos biográficos y contextuales del autor, las líneas fundamentales de su “dialéctica real”, el contenido nuclear del escrito y una sucinta bibliografía muy bien elegida en la que llama la atención, sin embargo, la escasa literatura reciente sobre este autor en particular y sobre el nihilismo y pesimismo del siglo XIX en general. Su más que notable aparato de notas, en el que se ve auxiliado por las profesoras María Dolores Rivero y María Antonia Sierra en la traducción de las expresiones y textos griegos y latinos, huye de tentaciones meramente eruditas y nos brinda referencias indispensables para la comprensión del texto y de las múltiples y variadas alusiones que contiene a la historia de la filosofía, a la estética y a la misma historia de la literatura. Pérez Cornejo solventa con competencia la traducción de una obra compleja y un tanto abigarrada llena de quiebros argumentativos y alusiones incesantes a diferentes autores y textos, personalidades históricas, personajes literarios y ámbitos discursivos muy variados. El resultado es un texto en el que se percibe la pretensión, culminada con éxito, de hacer claro un original que, por los meandros que muchas veces describe la escritura, no lo es en absoluto. Abstrayendo de algún error tipográfico, de una quizá excesiva acumulación de comas que —por mor de la claridad, aunque en perjuicio de la agilidad—, introduce el traductor, y de algún brevísimo periodo en el que no termina de imponer la claridad que preside su versión, nos encontramos con una traducción digna de integrarse en esa cuidada serie de escritos originales de *Estética & Crítica*, editada por Publicaciones de la Universidad de Valencia, que alcanza con esta edición su número 37.

Crítica en acto

Miguel Salmerón Infante*



José Jiménez

Crítica en acto. Textos e intervenciones sobre arte y artistas españoles contemporáneos

Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014

ISBN 978-84-15863-73-1

Páginas: 591

La escritura de José Jiménez logra sorprendentes cotas de versatilidad. Por momentos es capaz de proponer análisis pulcros, penetrantes y no exentos de pertinente dureza. Sin embargo, eso no quita para que, llegado el caso y siendo ello oportuno, nos ofrezca pasajes de una creatividad verbal admirable, en los que las metáforas, lejos de la remisión a las gastadas imágenes tradicionales de la filosofía académica (la caverna, el genio maligno, el giro copernicano...), son radicalmente nuevas. Y hemos hecho referencia a la filosofía porque *Crítica en acto* pretende ser, y es, un libro de filosofía aplicada, aquello que según su autor debe ser el tuétano de la crítica de arte (o crítica de las artes).

Sin embargo, la crítica de arte, es un género filosófico extremadamente difícil. Extremadamente difícil, claro está, si se pretende hacer conforme a las exigencias que este género requiere. Esa dificultad radica en superar o en afrontar un hiato que inicialmente se presenta insalvable. ¿Cómo pretender hacer filosofía, con su aspiración y su imperativo de generalidad y relevancia y al mismo tiempo atender a la necesaria vitalidad, al dinamismo y al carácter ocasional y, por así decirlo, *presentista* de la crítica de arte? He ahí la cuestión. Goethe decía que toda poesía era *Gelegenheitsdichtung* (poesía de ocasión, ligada a un sentimiento necesariamente efímero) y Hindemith señalaba que toda música es *Gebrauchsmusik* (música de uso, música que se mandó componer por encargo). Lo mismo podemos decir, incluso con más rotundidad, de la crítica de arte. Un catálogo de una exposición o el comentario de esa exposición *temporal* son la «ocasión» y el «uso» de la crítica. Y sin embargo, aquello que se diga en un escrito crítico debe aspirar a la significatividad teórica y esta exige elevarse sobre la arbitrariedad y proponer algún tipo de generalización, si no dogmática como la de la Idea platónica, ni rígida como la del concepto de muchas fases de la historia de la filosofía, sí apoyada en la metáfora, en la constelación, en la imagen dialéctica. Es decir, una generalización modesta y lúcidamente consciente de sus limitaciones, pero comprometida con la consistencia y pregnancia a la que debe aspirar todo discurso filosófico. La crítica toma posición fundamentada, y en cuanto fundamentada, filosófica, ante las prácticas, acciones y obras artísticas.

* Universidad Autónoma de Madrid, España. miguel.salmeron@uam.es

Crítica en acto consigue superar el hiato ocasión-relevancia porque presenta una compilación de críticas ocasionales, ordenada y justificada temáticamente, dotada de un índice onomástico y analítico, en algunos casos acompañadas de bibliografías, dialogante con pensadores de innegable importancia y de diferentes épocas y procedencias: filósofos, antropólogos y artistas de vocación teórica (Empédocles, Aristóteles, Lévy-Strauss, Bloch, Kandinsky, Bateson, Duchamp...). Sin embargo, y como muy frecuentemente afirma Jiménez en sus intervenciones públicas (y en sus clases) lo más importante para que las afirmaciones sobre un artista adquieran peso teórico y la voluntad de generalización filosófica y valorativa no se vea frustrada, es el tamiz del tiempo. El tiempo acaba convirtiéndose en el factor que permite enjuiciar la importancia, la pertinencia y la significatividad de las prácticas artísticas. Y el ejercicio de más de diez años de crítica de arte por parte de Jiménez es lo que le permite que de lo originariamente ocasional que motivó cada escrito haya quedado destilada por fin la relevancia.

El libro consta de tres partes. La primera presenta un panorama del arte español del siglo XX, que resaltando las indiscutibles figuras de Picasso, González, Gargallo, Oteiza, Chillida, etc., afirma con rotundidad, frente a falaces voces apocalípticas, la pervivencia de la pintura y la escultura. La segunda parte incide en un copioso grupo de artistas españoles de contrastado renombre, de dimensión internacional y perteneciente a una generación intermedia: Juan Uslé, Jaume Plensa, Santiago Sierra... La tercera sección se subdivide en dos: *Artistas para el siglo XXI*, alguno de los cuales ya habían aparecido en el segundo tramo del libro. En la segunda subsección *Nombres propios* se atiende a artistas o colectivos que en muchos casos han gozado de cortas y efímeras vida y presencia públicas.

El texto de Jiménez no se anda con rodeos para declarar abiertamente que la crítica de arte se encuentra en un momento difícil. Y asevera esto en el comienzo mismo del libro. Hay razones estructurales y contextuales que han conducido a esta situación. Las contextuales están relacionadas con España y con la circunstancia de la tardía implantación de la red de museos de arte contemporáneo que ha dado lugar a un tardío conocimiento de las prácticas artísticas en nuestro nicho cultural. Las estructurales tienen que ver con la textura del mundo contemporáneo. La publicidad, el diseño industrial y los *mass media* se han convertido en mediaciones de cualquier producto y práctica culturales. Y esa regla se aplica al arte. La difusión y la toma de contacto del producto con el mayor impacto posible y el más amplio grupo de receptores se han convertido en un fin en sí mismo de tal modo, que la valoración de la calidad de aquel se ha convertido en accesoria, secundaria y, aún peor, prescindible. En estas condiciones la crítica ha sido desplazada por la crónica y la publicidad encubierta. Ante ello, Jiménez afirma: "Es fundamental comprender que una «crónica» no es una crítica, y que la plataforma de expresión a disposición del crítico no debe utilizarse para hablar de sí mismo...quiero también mencionar la necesidad de evitar la reducción del texto crítico a mera paráfrasis a contar en un lenguaje inevitablemente empobrecido lo que las obras dicen" (p.8).

Aparte de la muy necesaria y conveniente *pars destruens*, en el libro de Jiménez hay momentos innegablemente bellos. Como esa referencia a la importancia del triángulo en la obra de Luis Caruncho. Dinamizador, y alternamente constitutivo y disolutivo, por estar dotado de una de una estructura, del desarrollo interior de

un proceso constructivo. Como ocurre en la naturaleza con la flor y con el cristal, tal y como decía Bloch (p.77). Pero como si se tratara, utópicamente, de una flor perenne y de un cristal animado.

También excelentes líneas las dedicadas a Fernando Casás cuando se considera su práctica artística especialmente capaz de comprender y de evidenciar la sabiduría de la naturaleza, a diferencia de lo que dice hasta la sociedad Hegel sobre la sabiduría de la razón (hasta el punto que el Sistema hegeliano puede entenderse bajo esa clave). La naturaleza no es lo más tosco, y burdo, sino lo más refinado y sutil. Para Jiménez la obra de Casás es un intento de contestar a la pregunta de Bateson de qué une al cangrejo con la langosta y al narciso y a la orquídea y a los cuatro conmigo (p. 205). Las acciones, las prácticas y la obra de Casás encaran lo que Lovejoy llamó la «gran cadena del ser». Si Hegel hablaba de *List der Vernunft* (astucia de la razón), Casás muestra, permítasenos la licencia, la *List der Natur* (astucia de la naturaleza).

E igualmente muy pertinentes estas palabras sobre la excelente artista Marina Núñez cuyas propuestas artísticas quedan de algún modo caracterizadas como «sospecha de la sospecha». Ella “ha sabido crear un lenguaje de una gran potencia plástica...en el que resuenan la duda y la ironía: ¿estamos seguros de lo que excluimos y de por qué lo excluimos?”(p.507).

¿Un *pero*?

Ninguno, sólo una reflexión.

Es cierto que José Jiménez se desmarca de esa impropia sinécdoque, interiorizada por ingenuidad (o con mala fe según el caso) en muchos teóricos de la Estética en España según la cual, crítica de arte es exclusivamente crítica de las artes visuales. Y el autor se desmarca de esa ingenua (o torticera) parcialidad cuando nos dice: “lo que planteo refiriéndome a las artes visuales se puede decir igualmente para todas las demás...los intereses de los artistas, de los creadores de todo tipo, y de los críticos coinciden...Se trata de propiciar...el conocimiento, la emoción y el placer que propician tanto los diferentes tipos de representación sensible, las imágenes, como los distintos planos de la teoría” (pág.13).

Por ello más que un *pero*, estas últimas líneas son una invitación a José Jiménez para, como hizo en su momento el muy querido por él Eugenio Trías, nos aporte en el futuro algún libro con sus pensamientos sobre música o sobre las artes de la imagen es movimiento.

Pensar la arquitectura: *Mise au point* de Le Corbusier

Jose Antonio Ruiz Suaña*



Le Corbusier

Mise au point

Edición a cargo de Jorge Torres

Colección *Lecturas*. Abada Editores, Madrid, 2014

ISBN 978-84-16160-19-8

Páginas: 352

En una cuidada edición en dos tomos, Abada Editores ofrece por primera vez en español y en edición facsímil el último libro de Le Corbusier: *Mise au point*. La presente edición está acompañada en la misma caja por el ensayo *Pensar la arquitectura: Mise au point de Le Corbusier* de Jorge Torres, que se hace cargo de esta edición y su traducción a partir del texto publicado en Éditions Forces Vives por Jean Petit en 1966.

Como señala Juan Calatrava en el prólogo, *Mise au point* es una expresión polisémica que significa *puntualización, enfoque, aclaración, puesta en orden*. Esta publicación, considerada el testamento intelectual de Le Corbusier, recoge diversos textos y dibujos que muestran la voluntad e interés global que ocupó el trabajo y la vida del autor. A pesar de la aparente heterogeneidad de su obra gráfica, arquitectónica, plástica y escrita, Le Corbusier permanentemente se dedicó a reelaborar, reciclar materiales y revisar etapas que había dejado abiertas reutilizándolas para la construcción de su visión del mundo, rescatando lo esencial de su trabajo. *Mise au point* no es únicamente una mirada retrospectiva donde Le Corbusier hace una recapitulación del recorrido realizado lleno de preocupaciones, recuerdos, logros y anhelos, sino que también señala propuestas con ilusión y esperanza frente a los que siempre fueron sus intereses, tomando partido ante los retos de la época.

A finales del pasado agosto, apareció una entrada de un blog con una fotografía en que se podía ver a Robert Rebutato ante la tumba de Le Corbusier e Yvonne. El heredero de l'Etoile de Mer mostraba con un gesto de respeto el reconocimiento y agradecimiento a su amigo y vecino Le Corbusier en Roquebrune-Cap Martin, conmemorando el cincuenta aniversario de su desaparición. Al fondo de la imagen, el mar horizontal. Al pie de la fotografía una nota indicaba la fecha y la autoría de la fotografía: Jorge Torres, 27 de agosto de 2015.

En cierto modo, esta imagen coincide con el talante que conduce la tarea investigadora de Jorge Torres: teniendo acceso de primera mano al amplio universo de Le Corbusier, da un paso atrás para mostrárnoslo. Esta actitud está presente en todas las iniciativas investigadores y académicas que emprende, esta edición de *Mise au point* es buen ejemplo de ello.

* Universitat Politècnica de València, España. jruizsua@gmail.com

Además de la traducción del propio texto de Le Corbusier, Jorge Torres nos ofrece un ensayo donde, con rigor documental y actitud crítica, permite situar a *Mise au point* dentro de la trayectoria global de Le Corbusier. Su título *Pensar la arquitectura: Mise au point de Le Corbusier*, recoge la frase con que comienza el texto de Le Corbusier: “Nada es transmisible salvo el pensamiento”.

A partir de una concienzuda investigación, se muestra al lector las particularidades y diferencias entre la primera edición de 1966 y la realizada en 1987 con motivo del centenario del nacimiento de Le Corbusier, este análisis abarca desde las elecciones cromáticas de las portadas, hasta el origen de las ilustraciones y los textos. Resulta relevante para abordar la lectura de *Mise au point* considerar que no se conserva un manuscrito original de Le Corbusier del texto íntegro para esta publicación. Este hecho, unido a que se trata de una edición póstuma, lleva a preguntarse si el texto que fue editado en 1966 es una recopilación hecha por el propio Le Corbusier o más bien por el editor Jean Petit. De lo que no cabe duda es que *Mise au point* es una composición de fragmentos de textos ya publicados, otros preparados para otras publicaciones incluso anotaciones de cuadernos y conferencias. En varios capítulos de *Pensar la arquitectura* se da razón del origen, evolución y localización de estos textos con precisa información documental a partir de los fondos de la Fundación Le Corbusier.

Con el mismo rigor investigador, en *Pensar la arquitectura* se analizan los principales argumentos que se encuentran en *Mise au point*. Entre ellos se puede encontrar un recorrido vehemente y con cierta amargura por las situaciones e inconvenientes que Le Corbusier encontró durante su vida, actitudes personales e instituciones que fueron auténticos adversarios para llevar a cabo su quehacer. Otros de los intereses permanentes en la vida de Le Corbusier, *habitar el territorio*, está presente en este texto póstumo bajo el epígrafe *La línea irrecusable. El diagrama irrevocable* donde expone su última propuesta urbanística: *Les Trois Établissements Humains*.

La defensa de los constructores como los agentes capaces de unir la voluntad de ingenieros y arquitectos, el emblema de la Mano Abierta como símbolo y referente de la construcción de un mundo de paz y reconciliación en un periodo marcado por los conflictos y la amenaza nuclear, y el Ángulo Recto como síntesis del encuentro entre el hombre y el horizonte; son algunos de los argumentos que Le Corbusier despliega en *Mise au point* en una búsqueda de una síntesis que va mucho más allá de su proyecto intelectual de unidad de las artes. Incluso, en referencia a sus lecturas de juventud Rabelais y Cervantes, se ve a sí mismo como una mezcla entre Don Quijote y Sancho Panza, se siente partícipe de la perseverancia, nobleza e idealismo de uno y del pragmatismo y la aceptación de la realidad del otro; comparte con ellos una vida intensa, llena de éxitos, fracasos, esperanzas y frustraciones.

En esta edición de *Mise au point*, además de una precisa y documentada traducción, Jorge Torres proporciona en *Pensar la arquitectura: Mise au point de Le Corbusier* una excelente herramienta para la interpretación y lectura contextualizada del texto de Le Corbusier, completada por una selección bibliográfica sobre Le Corbusier y su obra.

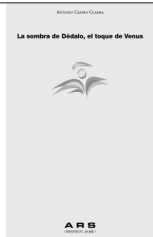
En definitiva, estamos ante una edición que, dentro de la amplia historiografía sobre Le Corbusier, es capaz de aportar a los conocedores de su obra una visión más amplia y compleja sobre el rico e inagotable universo de este autor; al mismo tiempo es una excelente referencia capaz de iniciar a nuevos interesados en el descubrimiento de Le Corbusier. Desaparecido en Roquebrune-Cap Martin hace medio siglo, a través de su obra y pensamiento —lo único transmisible— sigue animándonos en la búsqueda

que fue su tarea.

“Hay que volver a encontrar al hombre. Es preciso reencontrar la línea recta abrazando el eje de las leyes fundamentales: biología, naturaleza, cosmos. Línea recta inflexible como el horizonte del mar”.

Considerar(se) raíz, desarrollar espacio(s)

José Luis Panea Fernández*



Antonio Castro Cuadra

La sombra de Dédalo, el toque de Venus

Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2015

ISBN 9788415444817

Páginas: 225

La primera pregunta que lanza Antonio Castro Cuadra (“¿Cruzas conmigo el umbral y bailamos otra vez?”) resulta tentadora en cuanto “toque” debido al rozar susceptible en el cruzar para quien(es) ya *desde el principio* ha(n) de resolver su texto a través de ingenuos croquis, fórmulas, esquemas. “Umbral”, pero también “vez”, y más veces *son* —pues “no hay vez que no pida veces” (p. 156)—, precisas para desgranar las ideas reposadas “a la sombra” de cada párrafo: acercamientos a lo arquitectónico desde la estética en un recorrido por *dependencias* relativas al entorno rural manchego y particular del autor. Así, los capítulos frecuentan casa, patio, puerta falsa o corral desde el concepto o la etimología para ser abordados (y acompañados) a través de recorridos por textos filosóficos y mitológicos que juegan con lo poético y los recursos estilísticos abriendo espacios, espacios en los que advertir suculencias conducentes a una implicación con algo abstracto y certero como lo que llamaré el *considerar(se) raíz*: una *introyección* que deja liberar la noción de *arquitectura* como estadio mínimo y precedente de la condición humana que, a través de la palabra y el contacto —llámese amor, afecto, apego, entrega— entre el Uno y el Otro —como vehículo catalizador—, *configura* nuestra relación con el hogar.

Capítulos necesariamente no numerados atraen por un laberinto en penumbra —*La sombra de Dédalo*—, y en el que el deseo de saber, o lo que *será* lo mismo, el amor hacia la Belleza —*El toque de Venus*— conforma el “motor” que impulsa los relatos por los distintos pasadizos hacia la necesaria “claridad” para llegar a *vislumbrar* y a la cual se apunta (y se nos inicia) a través de palabras de Wittgenstein: “No me interesa levantar una construcción, sino tener ante mí, transparentes, las bases de las construcciones posibles” (p. 29). Veamos, por tanto, a vista de pájaro, esos *posibles*.

Esta “voluntad de transparencia”, en los dos primeros capítulos, “Venustà” y “Arquitectura en palabras”, induce claves, induce definiciones. La creación es aquí entendida como aquello seleccionado o “puesto al descubierto” para ser visto desde fuera y llevado a cabo a través de una herramienta, arte o técnica (p. 18) que parte del pensarse a sí mismo, “el ser-entre y con las cosas”, (prólogo, p. 9) inherente al lenguaje puesto que, como *seres parlantes*, la palabra —constructora de mundo— permite la lógica, la comunicación (p. 22) y, en definitiva, es arquitectónica (siendo arquitectura la

* Universidad de Castilla La Mancha, España. JoseLuis.Panea@alu.uclm.es

necesidad constructora a partir de aquello disponible o constituyente de la naturaleza y quiebro de la misma para poder habitarla e instalar una estructura —pp. 36-37— en ella o un “modo de ser” —p. 31— en cuanto cuerpos —materia—, y “gente de casa” —p. 41—) puesto que a través del amor como energía, roza, marca y, sobre todo, *habita* (p. 17).

A continuación, en el tercer capítulo dichas disposiciones nos *dan paso*: “La casa” es definida como experiencia espacio-temporal sensible al contacto (p. 41), a lo familiar, en la que uno se va abriendo espacio dentro de un tiempo y también duración dentro de un espacio (p. 42) determinando las relaciones posibles al igual que el alma necesita del cuerpo para producirse o la educación de un método “que encaje de forma natural, —y precisamente— como en casa, cierta distribución de poder” (p. 51). Encajar, búsqueda. De hecho, toda —y esta— búsqueda implica dualidad —en este caso— la del dentro-fuera en la siguiente región, “El umbral” (siguiente capítulo), puesto que “el ser no es, está en confrontación” (p. 64) y, una vez desplazado el centro o fundamento (Nietzsche), lo múltiple *toma lugar* al igual que no podemos mirar directamente al sol sin quemarnos la vista: el conocimiento por tanto será de soslayo, desviado (p. 77). Aquí, los planteamientos de Giordano Bruno, Sócrates o Giorgio Agamben *arrojan luz* (paradójicamente) a esta idea acerca de la metáfora de la sombra y el texto como espacio donde el sentido se desliza en el tiempo (p. 66) para, una vez “En el patio, descansando a la sombra”, (siguiente capítulo) advertir la verdadera trascendencia: la técnica como necesidad del hacer-pensar-imaginar de la condición humana.

Como patio, el descanso propicia el *proyectar* y el intelecto hace de la forma imagen (p. 82) a través de las sensaciones, por tanto, he aquí la práctica artística como expresión de una emoción (*movere*, mover), “expresión del alma” en Aristóteles y Filipo (p. 86), instrumento de instrumentos y voluntad de ser (pp. 85-87). Los siguientes capítulos recorren (y vuelven a recorrer) el mito del laberinto de Dédalo, donde esa “voluntad de técnica” que surge en su protagonista, como acabamos de apuntar, a partir de una emoción (el odio, la envidia de ser superado por su sobrino, pp. 93-94) para desgranar las condiciones en que ésta “domina” a quien la posee (“la hoz castradora”, p. 103) señalando su vinculación con la filosofía, la cual “nace, como toda técnica, de la herida abierta de(l) ser, en ella” (p. 110). Herida que motiva la construcción y, a menudo, la remodelación. Así, Antonio Castro Cuadra expone las relaciones entre el arquitecto y el filósofo: Descartes, al igual que Adam Sharr, ya había puesto de manifiesto la importancia de un espacio para el pensamiento, el reposo (p. 116) que en el patio nos *localiza*, y el cruce que dicho espacio implica deviene *despejar el paso* (haciendo referencia al *David* —de Miguel Ángel y Bernini—, la lógica vertical de Platón, y el trabajo de la escucha o traducción, p. 127). Lleno de ecos y pasos de todo tipo *es así* el patio, resultando evocadora la metáfora acerca del cubo de agua extraído del pozo como *acceso a un pasado* que en “la vertical” se nos explicita. Avanzando por los siguientes capítulos, “El corral” como precisamente un *salir de sí* (p. 133) se caracteriza porque despeja el paso a los animales hacia sus respectivas dependencias (la cuadra) mientras que el patio hace lo propio a las de los humanos (las habitaciones), siendo comienzo y fin (p. 135), lugar de presentación y re-presentación (corral de comedias) que culmina en la puerta falsa, la cual “adquiriría auténtica relevancia filosófica a partir del nombre, [...] indicaba, por otra parte, cuál era la verdadera y quienes se tenían por humanos verdaderos al cruzarlas”. (p. 135).

Este particular acceso tan común en el entorno rural y ahora tan poético en cuanto

que divisor de naturalezas delimita los recorridos que en la casa “se enredan” (p. 135) y estructuran apuntando a formulaciones de Nietzsche, pero también de Kant en cuanto a “la naturaleza arquitectónica de la razón” (pp. 138-141). Razón y emoción, humano, animal. Razón que el autor sitúa en un análisis de una carta de Hugo Von Hofmannsthal (1902) en la que éste relata a su amigo su dejadez espiritual y creativa y ocaso a los entretenimientos mundanos (empleará el detalle de la ampliación de una de las alas de la casa) para exponer a continuación ideas en torno a la convivencia del conocimiento de lo sublime y lo cotidiano (p. 148) y reconociendo nuestra naturaleza fragmentaria: “No habrá habido ser sin grietas. En el *Panteón* romano las hubo desde el principio, pertenecen a la lógica del asentamiento diferencial, de la belleza *viva*” (p. 151).

En el penúltimo capítulo, “El toque de Venus”, el “cruce” es estudiado a partir de reflexiones en torno lo poético como habitante de toda construcción (p. 165) a través del análisis de los cuadros *Venus y Marte* y *La Primavera* de Botticelli, calibrando la aparición de Venus como condena precisamente a la creación, a “un cierto fuera” (p. 170), “un instante ya desplazado que funde descenso y ascenso en el aquí de la pasión” (p. 182). Ese “aquí” pasional lo es en tanto que las cosas *son* al ser comunicadas (p. 179), contribuyendo la palabra así al roce del cruce con el que iniciamos este texto, roce que en “Desvíos de amor y final” se localiza en la dualidad propuesta por el neoplatónico Plotino: el ser dispuesto a la verticalidad o búsqueda de principio y trascendencia. Sin lugar a dudas, esta es una de las grandes búsquedas que, llegados a este punto nos hacen dudar de un *continuum* o recompensa final para hallar lo bello en lo más cercano o mundano, y hacer amar tanto lo *extra-* como *ordinario*. Así, “la filosofía será el deber y el ejercicio de encontrar las conexiones y las condiciones que hacen posible el bajar *siendo* arriba y el subir *estando* abajo” (p. 191). Observemos, rascacielos. No llegamos a los rascacielos. Aun así la subida, la Inteligencia, se sobrepone a la Belleza terrenal, lo único por lo que el ser “*debería* suspirar”. (p. 196). Deberes aparte, todo suspiro necesita de una energía *radicante*, en este caso, en dos bellezas (dos Venus o Afroditas) a través de un mismo impulso (Eros): amor divino y amor carnal o, según Plotino, amor puro y amor mezclado y el cuerpo en medio como campo de batalla (p. 204). Eros por su parte, uniendo y separando contribuye a la gran pregunta por el origen: dado el género neutro de Caos y el femenino de Gea (p. 207), ¿quién (se) fue antes?, “¿nació Eros de Afrodita o nació con ella?” (p. 207). Si Platón y los neoplatónicos apuestan que el padre, las ideas y lo elevado son origen y la madre es el ente, lo múltiple, la tierra (p. 208), Eros queda *después* de la unión primigenia para, sin embargo, permanecer *anterior* a esa unión según los planteamientos de Plotino. De hecho, Eros es un agente conector, un buscador — incluso interfaz que nuestro autor compara con la Red de Redes, antecediéndose al encuentro (pp. 214-215)— como el “ojo da (el) paso a la imagen, a lo visto” (p. 215) e “indisponible” (p. 217) pues devuelve a quien *era* a su origen, un recordar que hace que *el alma sea*, siempre en grietas como el *Panteón* y alcanza, si lo desea llamar así, una *completitud* con el otro debido al “cruce” que (nos) suponemos.

Antonio Castro Cuadra sigue la propuesta neoplatónica para devolvernos a la fuerza que se nos escapa y nos hace balbucear (en el fondo, poetizar) y en definitiva llevarnos a un territorio (cómo no, arquitectónico) extremadamente dadivoso, *raíz* que al comienzo comenté y que, desde luego, es indicador y muestra de las construcciones posibles y de alguna manera *desoculta* —por emplear una expresión heideggeriana— nuestros espacios, sean más o menos rascacielos, sean más o menos puerta falsa. Sólo hay que prestar atención, estar al acecho del encuentro, puesto que “Eros ya *se habrá adelantado, otra vez, por su cuenta*” (pp. 218-219).

Volver al grito de Laocoonte

Paula Velasco Padial*



Gotthold Ephraim Lessing; introducción y bibliografía de Antonio Molina Flores; traducción y notas de Eustaquio Barjau

Laocoonte

Editorial Tecnos, Colección *Neometrópolis*, Madrid, 2015

ISBN 978-84-309-6532-8

Páginas: 240

Una y otra vez repetimos el mismo esquema de pensamiento. Volvemos a los clásicos para estudiar lo contemporáneo. El pasado sirve de guía para descifrar el presente. Lessing volvió a Homero para reflexionar sobre la poesía y, desde la Odisea, apreciar la por entonces denostada propuesta de Shakespeare. La obra del poeta británico no podía alejarse más de los cánones de lo que por entonces era considerado acorde a la academia y, sin embargo, las historias que cantaron los rapsodas son las encargadas de hacer brillar el valor de su obra.

Hoy cargamos con nuestros propios problemas. Las artes se han desviado tanto de lo que allá por el siglo XVIII se entendía como tal que ni siquiera podemos diferenciar entre la cosa y la obra en sí. La belleza ha dejado de ser el destino final de la expresión artística, y no siempre el placer estético hace acto de presencia en la visita a la galería. Frente a esta realidad, en la que los últimos coletazos de la posmodernidad continúan aturdiéndonos, la editorial Tecnos recupera el *Laocoonte*.

¿Puede un texto escrito en 1766 ayudarnos a descifrar y encauzar las prácticas artísticas de la actualidad? ¿Siguen siendo los clásicos textos de referencia obligada para aquél que se adentre en las ciénagas del pensamiento estético? Si no creyésemos en que aún quedan ideas por expresar en la tinta de las grandes plumas no existirían colecciones como Neometrópolis. La editorial Tecnos ha relanzado su colección dedicada a la teoría y la filosofía del arte, y lo ha hecho por la puerta grande. Tres clásicos son los encargados de acabar con el letargo de esta serie; con ella, vuelven a la vida el *Almanaque Dada*, la *Historia de 6 ideas* que redactó Tatarkiewicz y, por último, el *Laocoonte* de Lessing.

Vuelven a la vida cuando nunca fueron declarados oficialmente difuntos. Estos textos, de innegable valor en la historia del pensamiento estético, nunca llegaron a desaparecer por completo del panorama reflexivo: tan solo permanecieron ocultos en su mutismo, dispuestos a dar respuesta a nuevas preguntas a partir de planteamientos pretéritos. Antonio Molina Flores es el encargado de dirigir esta edición, que respeta la traducción realizada por Eustaquio Barjau en 1990. Suyo es también el prólogo a las palabras del alemán, unas variaciones sobre el autor que rescatan datos biográficos y

* Universidad de Sevilla, España. pvelasco@us.es

notas históricas para señalar certeramente aquellas ideas que merece la pena replantear en nuestro presente.

Pero antes de empezar a desgranar las palabras, detengámonos en la imagen. Esta reedición de los análisis de Lessing se inicia con un retrato: el del propio autor. Un retrato que se nos antoja distinto a cualquier imagen que hayamos visto antes del pensador: su cabeza, generalmente representada de manera exageradamente ovalada, como caricatura, pierde estas dimensiones para ser mostrada como un cráneo completamente normal. Vemos al mismo Lessing, pero a nuestra mirada se le ofrece una lectura diferente del mismo rostro. Nos adentramos en los mismos surcos de tinta, en la misma terminología y en las mismas ideas, pero la óptica que adoptamos nos ofrece una visión peculiar. Contemplamos unas facciones mil veces vistas, representadas de una manera completamente diferente sin realizar grandes cambios. Y no sólo eso. Paradojas de la vida, la imagen que nos ofrece el papel es totalmente ajena a las bases de datos de esa conciencia colectiva que es internet. Una colección particular ha custodiado el retrato con celo, de tal manera que la mirada perdida de Lessing ha permanecido oculta hasta que Molina la ha rescatado. Una vez más, lo clásico —el grabado— nos ofrece una visión completamente distinta a la que podríamos tener del mismo objeto de reflexión a partir de lo moderno —las nuevas tecnologías, en este caso—.

El retrato de Lessing es toda una declaración de intenciones, el preámbulo perfecto a lo que encontraremos al adentrarnos en la lectura. De todos es sabido que Lessing parte de la figura del Laocoonte para analizar las formas de representación de su historia y carácter en los distintos medios. Entretanto, aprovecha para exponer sus ideas sobre el arte, lo bello, el placer estético, lo terrible y lo feo. Sus palabras nos trasladan a los relatos clásicos para reflexionar sobre aquellas cuestiones sobre las que tanto sabían los sabios antiguos y sobre las que tan poco conocen algunos pensadores modernos, aquellos que en tiempos de Lessing erraban en sus apreciaciones y siguen sin dar con las respuestas correctas en nuestros días.

Laocoonte versa sobre los límites de la poesía y la pintura, tal y como anticipa su propio título. Ya desde la portada Lessing explicita cuál será su postura: la cita de Plutarco no es baladí. “Se distinguen por la materia y por los modos de imitación” nos dice el historiador griego en la primera página de nuestra lectura. El hecho de que destripe su tesis antes de comenzar sus planteamientos dice mucho del carácter del autor. Las palabras de Lessing son afiladas, directas, incisivas. No duda en cuestionar las propuestas de aquellos a los que dice admirar, y no tiene ningún tipo de reparo en realizar duras críticas a sus rivales. Entre palabras, cuestiones y respuestas construye todo un sistema respaldado en los clásicos cuya finalidad no es otra que encontrar aquellos elementos que separan las artes, los atributos que las hacen únicas y los límites de las mismas. El autor se pregunta qué es lo que distingue a la poesía de las artes plásticas. Para él, la poesía —especialmente el drama— posee la capacidad de recoger lo invisible y ponerlo al alcance de su público. Esto no sólo presupone que, en las artes plásticas, todo lo que es tiene que ser visto, sino que otorga un rol principal a la imaginación del espectador. Así, encontramos un texto en el que se anticipan algunas de las ideas que dieron lugar a lo que hoy conocemos como estética de la recepción: el público no debe limitarse a absorber lo dado por el genio del autor, sino que defiende un tipo de arte en el que quede lugar para la imaginación, en el que el espectador tenga potestad para completar y concluir la obra o, al menos, para recrearla en su

pensamiento. De ahí la importancia de lo invisible y de la superioridad de la poesía frente a otras artes.

Pero también la poesía tiene límites que no debe propasar. Para Lessing, la poesía es el arte del tiempo, de la acción, mientras que en las artes plásticas el reloj se ha detenido, y todo lo que quedan son espacios. La poesía es el gesto; la pintura y la escultura son la carne. Es obvio que los límites no son abismos entre ambas formas de imitación: la pintura puede narrar la acción a través de la carne y la poesía puede optar por la mimesis, aunque es en estas descripciones donde encuentra su límite. El terreno que linda entre lo bello y lo terrible es otro de los ámbitos que preocupan al autor. Lo bello se define como lo armónico, como aquello que causa placer. Sin embargo, no existen unas reglas claras para medir lo bello, pues una representación puede poseer elementos discordantes y, sin embargo, provocar una percepción placentera. Lo mismo ocurre con la fealdad: precisa de varias partes discordantes para ser percibida como tal. Esto sugiere que belleza y fealdad se encuentran dentro del mismo espectro y que no se definen necesariamente por oposición.

Otro de los factores que se deben tener en cuenta es que Lessing distingue, mucho antes de que el romanticismo se adentrara en estas cuestiones, entre lo ridículo y lo terrible como las dos caras de la fealdad. Para él, “si la fealdad inofensiva puede llegar a ser ridícula, la fealdad dañina es siempre terrible” (Lessing, 2015: 188). En Lessing, la fealdad siempre estará al servicio de una causa mayor, pues lo feo en sí no puede ser materia de las bellas artes, dado que la experiencia que produce está vinculada a lo desagradable. Sin embargo, Lessing da una tregua a la inclusión de lo terrible en el arte al declarar que “lo horrendo, en la naturaleza misma, cuando logra despertar nuestra compasión, no es algo totalmente desagradable. ¿Cuánto menos, pues, en la imitación?” (2015: 199). Deja así lugar para la representación de lo horrible en el arte siempre y cuando éste lleve a la compasión. La moral vuelve a formar parte de la experiencia estética, y sus preocupaciones recuerdan, una vez más, a la reflexión que Aristóteles hace sobre la tragedia.

Los antiguos supieron cómo representar el sufrimiento. “Acerca del dolor nunca se equivocaron los antiguos”, reza la cita de Auden que abre el certero comentario de Molina. Siglos después, seguimos planteándonos cómo representar el sufrimiento, y qué vinculación tiene este con categorías como lo bello y lo sublime. El suspiro silencioso que profieren los labios de mármol del Laocoonte y el terrible grito que brota de sus entrañas en Virgilio entran en conflicto con tantos otros alaridos representados hoy en día. ¿En qué momento una fotografía del horror despierta la compasión suficiente para ser considerada como obra artística? ¿Necesita dejar espacio a la imaginación para que ésta pueda trasladarnos de lo terrible a la conmiseración?

En torno a las reflexiones de Lessing se articulan ciertos debates y algunas preguntas y alguna que otra respuesta a debates que se han prolongado hasta nuestros días. De sus pesquisas podemos extraer material suficiente como para replantear cuestiones que hoy siguen formando parte del eje central de la espiral que es la reflexión estética. Para empezar, su concepción de la belleza puede tomarse como asidero para volver a plantear, una vez más, la actualidad de lo bello. Nos dice Lessing que “solo quisiera dar el nombre de obras de arte a aquéllas en las que el artista se ha podido manifestar como tal, es decir, aquellas en las que la belleza ha sido para él su primera y última intención” (2015: 111). Qué lejos queda esta voluntad en una época en la que lo bello ha sido prácticamente excluido de la reflexión estética, y qué acertado recuperar este texto

cuando parece que no existe solución posible al debate estético sobre la belleza. La colección Neometrópolis nos proporciona un escrito clave para profundizar en estas ideas, una fuente de luz que permanecía prendida pero oculta. Su renacimiento supone también una nueva vida para este texto del siglo XVIII.

Y no sólo eso: Lessing reflexiona, sin mencionarlo directamente, sobre lo sublime. Al pensar en los límites de la obra, tanto poética como plástica —y, por ende, en los límites de lo bello—, el autor nos traslada a unos enigmas que siguen buscando una sentencia que suponga su cierre definitivo. Lo sublime late con potencia en una sociedad que, en teoría, ya no cree en las antiguas categorías, pero que, en la práctica, sigue acudiendo a ellas constantemente. Replantear lo sublime en su relación con lo bello nunca está de más, pero cobra una mayor importancia si el modelo de expresión artística por el que se aboga tiene más que ver con los valores de la ilustración que con los desmanes del pensamiento posmoderno. Molina señala esta particularidad cuando proclama que “en todos estos frentes el *Laocoonte* de Lessing se nos presenta como una pieza clave” (2015: 16). Las batallas a las que se refiere el autor de la edición nos trasladan, justamente, a la reflexión sobre lo bello como categoría decadente y su relación con lo sublime como nueva estrella en el panorama estético, pero también nos remiten a todas aquellas cuestiones que están contenidas en la propia idea de lo sublime: la relación entre arte y espíritu, la subjetividad del individuo, el eterno dilema sobre el gusto, entre otras. Cuestiones, en definitiva, propias de la Ilustración.

Quizás sea este el motivo por el cual Antonio Molina tuvo a bien titular la presentación de esta reedición del *Laocoonte* como “La Ilustración radical”. En una época de continuos conflictos y guerras dialécticas entre modernidad y posmodernidad, donde la última no deja de manifestar su rechazo a lo que considera una era superada, es el momento idóneo para mirar al pasado en busca de respuestas. Y qué mejor que adentrarse precisamente en esa pequeña fracción de la modernidad que, a su vez, anclaba su mirada en el mundo clásico para encontrar soluciones intemporales. Una vuelta al pensamiento crítico de Lessing puede ser un refugio desde el cual superar la debacle de la incertidumbre.

Y es que Lessing no fue un hombre ilustrado al uso. Sus ideas acerca de la vida, la religión y el trabajo chocaban con la de sus coetáneos. Admirador y seguidor del pensamiento de Spinoza, su *Laocoonte* se antoja el eslabón perdido entre la Poética de Aristóteles y la Crítica del juicio de Kant. No se trata de volver a la modernidad, como tampoco las palabras de Lessing iban dirigidas a recuperar la antigüedad clásica, sino de pensar lo contemporáneo a partir de las claves que nos ofrecen los que hoy son pensadores clásicos. Es por eso que la recuperación de este clásico de Lessing era más que necesaria. Y qué mejor momento que el 25 aniversario de la publicación de la primera edición para volver a poner en circulación sus palabras y sus ideas.

Textos fundamentales de la estética de la arquitectura

Ester Giménez*



Alberto Rubio Garrido (coord.)

Textos fundamentales de la estética de la arquitectura

Línea de fuga. General ediciones de Arquitectura, 2015

ISBN 978-84-942233-9-6

Páginas: 240

Cuando el arquitecto y filósofo Ignasi de Solá Morales apuntaba “más que cuerpos teóricos nos encontramos con situaciones” ponía de manifiesto dos cuestiones trascendentales para el pensamiento contemporáneo y la práctica arquitectónica. Por una parte encontramos una multiplicidad de aproximaciones y cuerpos teóricos tras la crisis de la modernidad. Por otra parte hallamos la descomposición de la búsqueda de una verdad única, pasando a la cultura de la diferencia. La verdad y la identidad se cuestionan profundamente tanto desde la filosofía como desde la arquitectura. Parece que la tarea del mundo contemporáneo es la construcción de nuevos conceptos para poder pensar una nueva complejidad. La explosión de situaciones superando los modelos universalistas plantean una revisión profunda de los límites de los saberes. Se trata de una nueva problemática que influye trascendentalmente en el vínculo entre arquitectura y estética. La cuestión del modelo o paradigma en crisis ha estado siempre presente en la discusión epistemológica contemporánea y la arquitectura ha recibido ese diálogo multiplicando las estrategias de su quehacer arquitectónico. Estas cuestiones subyacen a lo largo de esta obra que ilustra con precisión los más potentes diálogos entre arquitectura y filosofía en los dos últimos siglos.

La teoría de la arquitectura tiene como misión construir nuevas interpretaciones. Estas interpretaciones denotan la existencia de una relación entre la forma y la ideología, es decir que, como apunta Josep María Montaner “*cada posición formal remite a una concepción del mundo, del tiempo, del sujeto y del objeto*”. La filosofía trata el tiempo y el sujeto. La arquitectura contextualiza los sistemas de objetos con diversas concepciones del sujeto y del tiempo. De ahí que filosofía y arquitectura encuentren en sus procesos de creación propositiva o interpretativa distintos vínculos a veces indisolubles y otras opuestos. Delimitar los cuerpos discursivos que residen en determinadas arquitecturas es una tarea compleja puesto que tratamos con sistemas de objetos más que con unidades estancas que, en sí, contienen una carga de significado único. Así, la relación con los usuarios, con el entorno, con otros edificios y con la ciudad alimenta unas conexiones que constituyen, más allá de una dimensión formal, una característica ética y social de la arquitectura. Estas tres dimensiones tienen un reflejo directo también en la filosofía.

* Seminario de Arquitectura y Pensamiento, Universitat Politècnica de València, España. esgibel@gmail.com

La obra *Textos fundamentales de la estética de la arquitectura* ilustra esas relaciones cruzadas entre la arquitectura y la filosofía, algunas veces consensuadas y otras polémicas. La obra está formada por trece breves ensayos que aportan diferentes enfoques sobre estas relaciones cruzadas planteando una reflexión transversal que nutre el campo de la teoría y crítica de la arquitectura. Sin duda, en los textos aquí recopilados encontramos una clarificación del espacio de referencia del pensar contemporáneo a través de *la crítica*. Ese campo tan difícil de encontrar desde la arquitectura.

Tanto la mirada de la arquitectura desde la filosofía como de ésta sobre la primera, encuentra aquí múltiples ejemplos que construyen una cartografía amplia de redes entre pensamiento y arquitectura. Se trata de una recopilación de *líneas de fuga* hacia una arquitectura de devenires heterogéneos y un pensamiento preocupado por *el habitar*, temas recurrentes en el *III Seminario de Arquitectura y Pensamiento*¹ que dio origen a este conjunto de textos. Las aportaciones manejan la compleja relación entre arquitectura y estética a través de propuestas que aclaran, con un enfoque transdisciplinar, las preguntas: ¿En qué confluyen ambos saberes? ¿En qué momentos esas coincidencias han sido más evidentes? Queda aclarado que si algo tienen en común la arquitectura y la filosofía es su capacidad de transformación de la realidad. Algunas propuestas tienen un carácter más propositivo, otras más interpretativo, todas tienen la voluntad de formar un compendio, a modo de manual, en el que introducir al lector en estas relaciones cruzadas.

Detectamos en los autores cinco estrategias pertinentes a la hora de abordar estas relaciones. Todas ellas se complementan para abarcar un espacio crítico suficientemente amplio: cruces, resonancias, hallazgos, conexiones e intersecciones.

Los cruces unen propuestas, hasta ahora separadas o abordadas con poca profundidad, entre la estética y la arquitectura. Cruces son los textos de Fernando Espuelas, Manuel E. Vázquez y José Antonio Ruiz Suaña. Fernando Espuelas analiza las aportaciones de Peter Sloterdijk convirtiendo el espacio en privilegiado laboratorio de ideas. Espuelas expone la operación de espacialización del pensamiento. Ilustra esa significación del espacio a través de la arquitectura de las cárceles de Piranesi y el mundo propuesto por Superestudio en Supersurface. Se trata de una reflexión sobre lo que el autor denomina *el espacio primordial*.

En el esfuerzo de trazar puentes entre la arquitectura y la filosofía, probablemente el texto más citado sea el de Martin Heidegger *Construir habitar pensar*. El texto forma parte de su famosa conferencia dictada en 1951 en el Segundo Coloquio de Darmstadt. Manuel E. Vázquez propone una muy oportuna revisión de estas aportaciones heideggerianas en su texto *El espacio del habitar*. El capítulo de Vázquez es de obligada lectura para todo aquel que quiera un profundo entendimiento del texto original y para pensar en *el habitar hoy*.

Muchos arquitectos han intentado dilucidar *qué es el habitar* a través de la triada heideggeriana y darle un espacio desde la práctica arquitectónica. José Antonio Ruiz Suaña desengrana la relación del trabajo del arquitecto Alejandro de la Sota con las ideas propuestas por Heidegger. El ejercicio de Ruiz Suaña es tremendamente didáctico con una interpretación directa de conceptos filosóficos en el quehacer del arquitecto y

1 El III Seminario de arquitectura y Pensamiento fue organizado por el GAP (Grupo de Investigación de Arquitectura y Pensamiento) de la Universidad Politécnica de Valencia con título *Textos fundamentales de la estética de la Arquitectura* diciembre-mayo 2012-2013.

en su entendimiento del *habitar*. Recoge una coincidencia fundamental entre el filósofo alemán y el arquitecto español. Ambos otorgan una posición central *al habitar* entre *el pensar y el construir*.

Las resonancias tratan fundamentalmente revisiones de obras o propuestas que mantienen una clara vigencia en la actualidad. En ellas incluimos las aportaciones de Luis Arenas, Alberto Rubio, Alba Martínez, José Félix Baselga y David Pérez. En los últimos años se abre un espacio de revisión de algunas aportaciones surgidas, o potenciadas, con mayo del 68. Luis Arenas propone un acercamiento a la crítica del urbanismo canónico a través de las aportaciones de los situacionistas. La resolución de una cuestión ético-política queda patente en esta oportuna consideración en un momento en el que se vuelven a plantear los límites del planeamiento urbano. En este caso la posición del sujeto es clave para definir la ciudad del futuro. Serán los usuarios los que tienen la última palabra en la visión utopista que Arenas plantea.

La *Crítica del juicio* de Kant queda revisada por Alberto Rubio, poniendo el acento en extraer una cierta estética de la arquitectura a través del filósofo. El autor defiende el papel mediador del juicio del gusto en el pensador alemán. Queda situada así la arquitectura entre el arte y la sociedad.

Alba Martínez y José Félix Baselga plantean una mirada sobre dos autores, acotando el análisis de éstos sobre temas clave de la relación entre el hombre y su cultura material, en relación con la forma de producir arquitectura en la actualidad. Por una parte escogen a Ortega y Gasset y el papel de la técnica en su obra *Meditación de la técnica*. Por otra parte nos presentan a Richard Sennett a través de *El artesano* incidiendo en el papel de la técnica y el trabajo en el individuo. Se trata en este último caso de una apología de la artesanía como impulso vital.

Juhani Pallasmaa es sin duda uno de los arquitectos vivos que más atención ha prestado a la labor crítica y teórica. David Pérez propone un acercamiento al pensamiento y la teoría arquitectónica de Pallasmaa. Éste elabora en sus últimos escritos una crítica a la razón occidental que tiene un mero uso de carácter instrumental, dentro del propio hacer y decir arquitectónicos. Pérez profundiza sobre la *experiencia total* de la arquitectura propuesta por Pallasmaa. De forma específica incide en el cuestionamiento que trata Pallasmaa del dominio ocular en la sociedad occidental. Éste propone una recuperación polisensorial como eje operativo en el ámbito arquitectónico. Pallasmaa queda retratado aquí como uno de los principales críticos del régimen icónico dominante actual y como reivindicador del *saber de lo corpóreo*.

Los hallazgos narran reflexiones inéditas sobre nuevos protagonistas o perspectivas en la estética de la arquitectura. Joan B. Llinares y Carla Carmona nos presentan en esta recopilación sus sugerentes hallazgos. Algunos autores como Iñaki Ábalos ya habían tratado el vínculo entre el pensamiento nietzschiano y una determinada forma de habitar. Ábalos ponía, en su obra *La buena vida*, el ejemplo de algunas obras de Mies van der Rohe como espejo del pensamiento nietzschiano, del superhombre, de Zarathustra. Sin embargo Joan B. Llinares ahonda aquí en un territorio hasta ahora inexplorado: la relación de Nietzsche a lo largo de su vida con la arquitectura. Esta indagación abarca tanto experiencias propias del pensador como apuntes inéditos de relación y juicio sobre lo arquitectónico. Llinares plantea un acercamiento a una reivindicación nietzschiana, nunca antes subrayada, de la arquitectura como arte supremo.

La relación entre Ludwig Wittgenstein con la arquitectura ha sido frecuentemente

ilustrada a través de su participación en el diseño de la casa para su hermana. Ciertamente sus vínculos con arquitectos como Adolf Loos también le proporcionaron una visión de la arquitectura de su tiempo muy determinada. Carla Carmona abre una nueva visión de esa relación a través de los escritos de Wittgenstein sobre la arquitectura. De estos textos destaca una tesis del filósofo: *la arquitectura es un gesto*.

Las conexiones proponen caminos inexplorados donde ambos saberes coinciden en un lugar común. Es el caso de lo aportado por Carlos Lacalle y Uriel Fogué. Carlos Lacalle activa la relación entre el sujeto y el tiempo a través de su conceptualización del acontecimiento. Éste se traduce en un devenir, una transformación a través de la diferencia. Pone el acento en el *dar encuentro a lo diferente* a través de la elaboración de unos diagramas y ejemplos sobre las obras de los arquitectos Peter Zumthor y Enric Miralles. La relación con lo otro determina lo que el autor define como *lo que acaece*.

Ese acento sobre la alteridad se encuentra en la aportación igualmente propositiva de Uriel Fogué. Se trata de una indagación sobre el estatuto de la alteridad. Una vez más se trata de tener en cuenta *ese otro* dentro de la cultura de la diferencia. Fogué propone una valoración desde un punto de vista estético del sadismo y el masoquismo para abordar la vida en comunidad.

En las intersecciones, una llamada desde el diálogo entre saberes hace variar el rumbo de una determinada reflexión. Es una intersección la aportación de José Manuel Barrera sobre la mirada benjaminiana. En el caso de José Manuel Barrera se explora la subjetividad desde la visión de Walter Benjamin. Éste trata la necesidad benjaminiana de una fusión estética donde la imagen adquiere un protagonismo absoluto. La participación cognitiva protagonizará la propuesta de Benjamin revalorizando la involucración del receptor en la obra mediante acciones o trabajo. Con el texto de Barrera queda clarificada la complejidad del pensamiento benjaminiano contextualizado a través de sus aportaciones concretas.

A través de estos escritos queda evidenciado el fructífero diálogo entre la arquitectura y la filosofía. Ambas parecen encontrarse más que alejarse. El esfuerzo de los autores visibiliza una actitud común, la de trazar puentes entre los saberes para un mejor entendimiento del mundo que nos rodea.

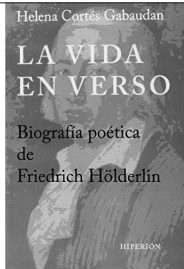
Bibliografía

De Solá-Morales, Ignasi, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili, 1995.

Montaner, Josep María, *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. Gustavo Gili, 2008.

La vida en verso. Biografía poética de Friedrich Hölderlin

Carlos Pradas Sanchis*



Helena Cortés Gabaudan

La vida en verso. Biografía poética de Friedrich Hölderlin

Editorial Hiperión, Madrid 2014

ISBN 978-84-9002-030-2

Páginas: 448

Si existe un eje alrededor del cual orbita la literatura sobre Hölderlin, éste es sin duda la locura. No solo se trata de un punto clave en el trabajo de composición de sus últimos versos; el modo en que el resto de su obra se haya visto afectada por su difícil y larga senectud es, a día de hoy, motivo de disputa. Por una parte, el mismo concepto de locura sea quizás uno de los más ambiguos y *abstractos* –en jerga hegeliana– que puedan usarse. Si se habla de una locura clínica, en lugar de hacerse más concreto el concepto, los prejuicios parecen fortalecerse todavía más. Pero si además hablamos de creación artística nos quedamos *ipso facto* sin argumentos convincentes. Llegados a este punto, para algunos ha resultado muy cómoda la etiqueta del romanticismo. Otros, ofendidos por este prematuro rechazo, han tratado de encontrar en el último Hölderlin una muy afilada lucidez, hallando justificación para cada registro de su locura.

Éste es el caso de Waiblinger, Schwab y Bertaux, tres personajes que estudiaron profundamente tanto la poesía como la figura de Friedrich Hölderlin, y que poco a poco se convierten en interlocutores de Cortés en *La vida en verso*. Waiblinger y Schwab –a diferencia de Bertaux– conocieron personalmente al poeta, motivo por el cual sus testimonios resultan más atractivos desde un punto de vista biográfico y documental. Sin embargo no fueron todo lo precisos que cabe esperar: se trata de testimonios muy personales que responden siempre a su particular relación con Hölderlin y con su obra. Se debe sumar a esto la radical incompatibilidad de sus perspectivas, pues en ocasiones extraña al lector que ambos relatos pertenezcan a la vida de un mismo autor. En cualquier caso, no existe otra manera de acercarse a la vida del poeta: son las fuentes más inmediatas de que se dispone. Así pues, proponerse escribir una biografía sobre Friedrich Hölderlin deviene un reto por partida doble: si su vida y su obra quedan lejos de ser transparentes y accesibles, no se puede decir menos de los testimonios que trataron de comprenderlas.

Pese a todo ello, existe un punto de encuentro entre todos cuantos lo conocieron: a su vuelta de Burdeos –en 1803– se había convertido en otra persona¹. Susette Gontard,

1 No solo sus colegas y amigos, también su familia: lo primero que hizo al volver fue echar a su madre y a su hermana de casa.

* Universitat de València, España. carpra@alumni.uv.es

musa e inspiración poética de Hölderlin, muere en el mismo año, lo cual –para muchos– ha brindado una cómoda explicación de su extraña metamorfosis. Pero si hay algo con lo que Hölderlin se identifique a sí mismo es sin duda la poesía, su particular trayecto hacia la belleza. Y si hay algo que pueda romper su alma, tiene que ver necesariamente con ello. Por esta misma razón tampoco se debe pasar por alto que en esa misma época por fin Goethe tiene noticias de su obra, y como puede leerse en la correspondencia a Schiller, no parece llamarle demasiado la atención. Hölderlin buscó incesantemente la aprobación de Schiller –arquitecto de su propia idea de belleza– pero no se puede valorar la última obra de Hölderlin, más oscura y personal, del mismo modo que aquella en la que todavía estaba a la sombra de su maestro. Y como Cortés bien se encarga de matizar, resulta también insensato entender la locura como una brecha, un momento a partir del cual ya no pueda hablarse más del joven y vivaz Hölderlin. Todo ello debe ser comprendido como un proceso que empieza a ser apreciable a partir de 1798, cuando se despide indefinidamente de Susette. En 1799 termina su *Hiperión*, abandona dos veces su trabajo –en Suiza y en Francia– aparentemente sin ninguna explicación, ninguno de los grandes literatos alemanes le apoya en el proyecto de su revista literaria *Iduna*... Nos recuerda Schwab en su crónica, que ya en su estancia en Stuttgart en casa de su amigo Landauer, mucho antes de que Susette enfermara, ya tenía comportamientos excéntricos e impropios.

Es necesario pues abandonar el prejuicio de la irracionalidad como un cambio cualitativo en la mente del poeta, y para ello, la biografía poética de Cortés resulta especialmente iluminadora. En ella, se establece una conversación entre los principales testimonios que se conservan de su vida, para tratar de hallar no la figura histórica ni al autor –algo que ya se puede encontrar en la literatura– sino más bien la persona que se halla tras toda esa tinta. Este trabajo exige, en mayor medida que un testimonio, de un estudio preciso y completo sobre Friedrich Hölderlin: por una parte, debe ir más allá de su obra, abrir espacios que con los prejuicios han quedado sellados; y por otra parte, tampoco puede ir mucho más allá de los datos conocidos. En este sentido resulta imprescindible tomar en consideración cada testimonio a sabiendas de su parcialidad y de la carga que ello supondrá.

Entre los principales cronistas del poeta se encuentra Wilhelm Waiblinger [1804-1830]. Como nos expone en sus Diarios, anotó entre 1822 y 1824 aquellos aspectos más llamativos de sus encuentros con Hölderlin. Recién publicada la segunda edición del *Hiperión*, Waiblinger no ignoraba el potencial de aquellas notas. Su intención no era la de “emprender un análisis filosófico de la interioridad de Hölderlin”, sino simplemente comunicar las observaciones y notas que se vio impulsado a tomar en su trato con él². Afortunadamente es el mismo Waiblinger quien afirma no comprender sus poesías, impregnadas de un espíritu que es para él “un enigma”, obligándonos a tomar precauciones desde la primera página de sus Diarios. Sus empíricas observaciones brindan en ocasiones interesantes descripciones de la vida del poeta y de su conducta. Entre ellas, considera que sus extravagancias no eran meras ocurrencias espontáneas, sino una consecuencia del agotamiento mental y algún tipo de déficit atencional. En cualquier caso, para Waiblinger, Hölderlin ha dejado de ser un gran poeta y solo queda de él un vago vestigio de lo que fue, obsesionado con los mismos antiguos temas,

2 Waiblinger, W. *Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin*, Ed. de Txaro Santoro y Anacleto Ferrer, Hiperión, Madrid, 2003, p. 10.

incapaz y sin la misma habilidad para crear.

Cabe recordar que, a diferencia de Schwab, que lo conoció ya de muy avanzada edad, Waiblinger pudo experimentar en mayor medida el envejecimiento de Hölderlin, razón por la que sus duras palabras adquieren todavía mayor peso. Por su parte, Christoph Theodor Schwab [1821-1883] visitó al poeta sus tres últimos años de vida con la intención de escribir una biografía. En esa época Hölderlin era lo bastante conocido como para que algunos académicos ya hubieran dedicado estudios a su vida –e incluso a su locura–. Pero Schwab participaba de la misma devoción por el poeta que su padre, Gustav Schwab. Tanto es así, que postergó la publicación de su propia biografía para dedicarse plenamente a la publicación de los *Poemas de Friedrich Hölderlin* [1942], y consiguió así que Hölderlin, pocos meses antes de fallecer, pudiera tener entre sus manos su propia obra. El objetivo que Christoph Schwab perseguía con su biografía coincidía con los intereses del hermano de Hölderlin, Karl Gok: limpiar la mala imagen del poeta, que había quedado consolidada con la biografía de Waiblinger. Por esta razón Gok no dudó nunca en prestar toda la ayuda posible a este fin. Como no podía ser de otro modo, esta imagen resultó excesivamente edulcorada, puso la atención en el bello y cautivador Hölderlin y olvidó –deliberadamente– las numerosas crisis y depresiones que sufrió éste a lo largo de toda su vida.

Pese a toda su entrega, ni Schwab ni Waiblinger consiguieron realizar un buen trabajo biográfico, ni lograron perfilar la figura del poeta, sin imprimirle a esta sus propias proyecciones. Desde sus escritos resulta muy difícil comprender quién fue Hölderlin sin caer en simplificaciones: tanto el desprecio hacia la locura como la celebración de su cordura terminan compartiendo un mismo principio interpretativo que se inclina por los aspectos más conciliadores y diplomáticos de su vida, y obvia aquellos más problemáticos y difíciles de manejar.

Bertaux se toma esta inquietud de manera más académica, pero no termina de salir del mismo hoyo. Pierre Bertaux [1907-1986], filólogo francés que mantuvo durante toda su vida una gran dedicación por Hölderlin³, representa junto con Waiblinger y Schwab, aquello que se pretende superar en *La vida en verso*: el intento de elaborar una imagen clara y conclusa de lo que el poeta fue, tanto en su vigilia como en su locura. El problema de estas elecciones interpretativas es, que mientras una se niega a tomar en consideración la etapa más oscura con un gesto demasiado apresurado, la otra pretende asimilar con un mismo apellido toda una variedad de movimientos. La de Bertaux resulta, además, una lejana cercanía si se compara con aquellos que testimoniaron el envejecimiento del poeta, y que le dejaron a éste una buena herencia para estudiar e interpretar su vida y obra. Bertaux se esfuerza por quitarle méritos a los efectos que la locura tuvo en la creación poética de Hölderlin. Bajo una perspectiva casi reverencial, nos hace comprender en definitiva que creación y creador son cuerpos distantes, y que aquella poesía que se desprende por fin de sus rasgos más schillerianos no se elaboró desde otra torre que la de la lucidez.

Cortés, no obstante, en un intento de sobra justificado por profundizar en el ambiente en que se generó el genio de Hölderlin, pretende asimilar este estado mental

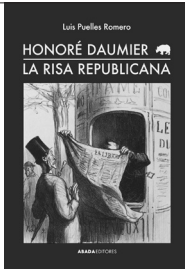
3 Aunque sus publicaciones no fueron numerosas, su distribución temporal parece denotar que jamás abandonó sus estudios sobre Hölderlin. En 1936 se publica su primer ensayo biográfico sobre el poeta, *Hölderlin, Essai de biographie intérieure*, seguido de *Hölderlin und die Französische Revolution* en 1969, *Friedrich Hölderlin. Eine Biographie* en 1978 y *Hölderlin ou le temps d'un poète* en 1983, tres años antes de su muerte.

como parte de la identidad del poeta. Y es que obviar su sufrimiento es obviarle a él mismo. Quizás sea ésta la razón por la que la autora tome distancia respecto de las amables interpretaciones de Bertaux, para así lograr atrapar lo más propio de Hölderlin. La sensación que experimentamos al leer su *biografía poética* es semejante a la de estar paseando por un edificio histórico. En el tranquilo recorrido por el interior, nos vemos obligados a hacer estaciones para informarnos sobre los detalles del lugar, siendo éste el motivo de la visita. Quién estuvo allí, qué ha ocurrido y por qué ocurrió. Diversos datos van construyendo un contexto que trata de transportarnos a otro tiempo. Sin embargo tenemos la sensación de que todo aquello cobra realidad en el mismo momento en que despegamos la mirada del texto enmarcado de la pared. Seguimos caminando, miramos por la ventana y nos localizamos de nuevo en aquel lugar. En ese momento lo histórico parece revestirse de cierta realidad, una realidad de la que nosotros formamos parte y entre cuyas paredes caminamos.

En *La vida en verso* encontramos una dialéctica similar: las notas al pie, exhaustivas y con un tono académico, brindan todo lujo de detalles sobre aquel relato que está teniendo lugar. Un relato, en ocasiones fantástico, que entiende que cuando se trata de poesía, no todo debe ser veneración, pero que se cuida con esmero de cometer el mismo error que se ha venido repitiendo: perder al poeta entre sus poemas. Se suspende así la diferencia entre lo que pudo pasar y lo que pasó; los datos abren la posibilidad de imaginar, y todo lo que quepa imaginar nos acerca un poco más a la persona y nos evita ser negligentes con su poesía. Entre una magnífica selección de correspondencia, anotaciones y versos queda narrado un mundo de posibilidades que conecta todo ese entorno fragmentado que encontramos en la literatura tradicional. Pero ello no en menoscabo de su interés biográfico: el diálogo de Cortés con el resto de biógrafos proporciona un amplio panorama que sintetiza las principales aportaciones de cada uno de ellos, comparándolas y discutiendo cuál de ellas resulta más convincente. Tampoco encontramos ninguna narración o suposición que no esté detalladamente contrastada con los archivos y la literatura disponibles. Se trata en definitiva de un riguroso estudio biográfico presentado de manera muy clara y amena, que no cesa ni un instante de recordar que todo aquello acontece en la vida de un mismo poeta. Reivindica con ello la complejidad propia de cualquier vida, la imposibilidad para encerrarla en un libro o un capítulo, y de terminar así con Hölderlin de una vez por todas. Como Alabanda recordaba a Hiperión, por mucho que intentemos analizarlo, su ser, victorioso, escapará de nuestras manos...

Honoré Daumier. La risa republicana

Belén Ruiz Garrido*



Luis Puelles Romero
Honoré Daumier. La risa republicana
 Abada Editores, Madrid, 2014.
 ISBN 978-84-16160-08-2
 Páginas: 427

Nunca antes al leer un libro sobre un artista del que estamos alejados vitalmente ya más de centuria y media, había tenido tal impresión de actualidad. Sin ser ni mucho menos el único factor que corrobora la pertinencia de *Honoré Daumier. La risa republicana*, creo que es uno muy importante y atrayente, porque nos implica como hombres y mujeres ajenos a la indiferencia. La huida de la indiferencia —y con ella la constatación de un posicionamiento ideológico, de una forma de ser o de estar en el mundo— podría postularse como una de las claves de la práctica de la caricatura, y ella misma define al propio Daumier. Y esto es así por el carácter del trabajo de este dibujante y pintor, obrero de la práctica artística, por su postura artística y vital y porque evidenciar todo esto está presente en la intención del autor, Luis Puelles. Sentir que el carácter y las circunstancias del tiempo presente no son originales, que ya se dieron con pasmosa semejanza en otro momento y lugar, en sí mismo no tiene porqué resultar fructífero. Pero vernos reflejados en una época pasada, siendo testigos de circunstancias y acciones repetidas —la desvergüenza política, la falta de ética, la impunidad, la censura, actualmente por encubierta no menos contundente, los miedos que suscita el ejercicio de la libertad de prensa y pensamiento, y un largo y penoso etcétera— no cae en saco roto. Todo lo contrario. Estamos ante la comprobación de que es mediante un ejercicio de autorreflexión como podremos comprender —y comprendernos— mejor, una forma de entender que las cosas no pasan en balde, aunque cíclicamente la historia se empeñe en revivirlas; y quién sabe, —sería lo deseable— nos posiciona en el camino de enmendar lo enmendable. Saber que el devenir de la historia no deambula en una línea recta hacia no se sabe dónde o qué, sino en zigzag, con idas y venidas, con vueltas y adelantos, reafirma en la necesidad de su conocimiento.

Esto sería suficiente para recomendar la lectura y uso del apasionante, rico y comprometido libro que nos ocupa. Pero ya avanzamos que no sería lo único. De la mano de su autor, reímos con la risa del artista. Y aprendemos que su risa no es una risa cualquiera. Como con todo en la vida, para reírse y para mirar bien hay que aprender a hacerlo. Y nada hay más inteligente que saber reírse de uno mismo y mirar el mundo con mirada fraterna. Daumier es un maestro en esto. Las palabras del

* Universidad de Málaga, España. mrg@uma.es

autor son esclarecedoras: «la risa republicana de Daumier es horaciana: entre risas, nos miramos en el espejo de nuestras miserias aceptando que son universales. Que todos somos igual de vulgares. Gordos, bajos, feos, avariciosos, traidores, indiferentes e ignorantes, petulantes y necios —muchos necios—, todos cargamos con nuestra representación hasta quedar delatados y, justo un momento después, redimidos ante los ojos de Daumier. Todos navegamos en la misma nave de locos. La risa republicana de Daumier oscila entre la carcajada burlesca y la sonrisa silenciosa, prolongada, de identificación con lo que del otro se nos descubre hasta hacerse ridículo y vergonzoso».

La risa, esa gran incomprendida en los círculos falsa y pretendidamente intelectuales, supuesta enemiga de la profundidad y la enjundia, se nos desvela, de la mano artesanal de Daumier, como la verdadera fuerza, el antídoto curativo. Nos ponemos a salvo con ella. «Sólo apartándose —sin dejar de estar— podrá ver lo que hay (en la representación)», aclara Puelles. Y comprendemos que lo más moderno y poderoso era ironizar mediante el mejor medio artístico para hacerlo: la caricatura. Para la “alta cultura” decimonónica, para la crítica artística reputada, para los estetas impolutos, para la estética depurada, para las reales academias, para los salones oficiales, incluso para algunos de sus amigos escritores, los más de cuatro mil dibujos litográficos realizados por Daumier ocupaban un segundo plano en los estantes secundarios de las bibliotecas, las valoraciones histórico artísticas, las paredes de los museos y los premios elogiosos. Y sin embargo, estaban conformando la verdadera modernidad: «el artista moderno debe ser *autor*: tomar posiciones y hacerse de ellas públicamente “responsable” (...). El género de la caricatura se define por la asunción, para ella sustancial, de darse a estar con *actitud propia* en tres instancias radicalmente históricas y políticas: habrá de estar en la actualidad, en la ciudad y en la ironía».

Y ¿de quiénes se ríe horacianamente Daumier? De la naturaleza humana corrompida, de la fealdad moral de la mezquindad y la miseria ética que se somatizan en fealdad física, en deformidad y exageración de cuerpos, tallas y facciones; del artificio y la pose, de la mentira, de los «disimulos y simulaciones del maquillaje» que son desenmascarados; de la fauna del teatro del mundo moderno, de las instituciones y sus reyes, políticos, ministros, altos dignatarios, del burgués de pacotilla que aparenta lo que no es, convertidos en tipos por la aguda visión del artista que nos deja «presos de la representación»; y de la fiesta republicana y la fraternidad popular; de las situaciones de la vida política y social de su tiempo; aunque también del mundillo artístico, literario y teatral —su propio ámbito—, los críticos de arte, el público y los artistas; pero además de lo popular y sus personajes, en los que deja depositada su más fraternal mirada. Y no solo ríe. También se compadece con los pobres del vagón de tercera, con los saltimbanquis y titiriteros, con Don Quijote y con los desalojados por el progreso de las grandes transformaciones del París de Napoleón III y su lugarteniente Haussmann. Y finalmente, desde su retiro creador en Valmondois, Honoré llora y se ríe de sí mismo.

Desde la presentación del personaje Daumier, cuya figura recogen fotografías y caricaturas, el libro transita, en un orden temático-cronológico desde los años treinta a los setenta, por la creación destinada a la difusión litográfica en las más importantes publicaciones satíricas. Esta profusión es sometida a un proceso de selección por parte del autor, que la propia edición refuerza con la publicación de las litografías analizadas permitiendo un seguimiento provechoso de texto e imagen. No obstante, no estamos ante una monografía al uso —o no es una monografía exactamente— ni por su estructura ni por el tratamiento metodológico y teórico. Puelles entrelaza aspectos

muy diversos como en un caleidoscopio, como en un tejido resultado de la trama de los hilos, o como en un guiso que se compone de los mejores ingredientes. Valgan estas asociaciones textiles y gastronómicas —también lo podrían ser arquitectónicas— para posicionar el trabajo en su heterogeneidad. Cada rasgo tiene entidad por sí mismo, pero juntos dan forma a un relato coherente, palpitante y rico. Por ello resultan imprescindibles los acontecimientos históricos, en su dimensión política y social, de prácticamente el siglo XIX completo, o las reflexiones estéticas sobre las categorías —belleza, fealdad, sublimidad, lo grotesco, lo cómico o lo patético— y la modernidad; e igualmente el tratamiento histórico-artístico de aspectos esenciales del análisis, como la sátira, la institución arte con sus variados agentes —editores, escritores, pintores y dibujantes, críticos, público y lectores—, la historia de la caricatura, la antropología o la historiografía. Esto da idea del carácter del manejo bibliográfico del autor en íntima conexión con los ámbitos tratados. Y por ello Puelles entabla alianzas fructíferas con títulos diversos y con las fuentes. Y se alía con escritores y críticos cercanos al artista, los escucha con atención para después dialogar con ellos: con Baudelaire, con Balzac o con Chateaubriand. Sin olvidar los perfiles humanos, artísticos y profesionales: el Daumier *flâneur*, *voyeur*, alegre y bondadoso, satírico y burlón, desalentado y cansado. El resultado es una propuesta: deambular por un camino con paradas hábilmente proyectadas. También una virtud: la de una complejidad sencilla o una sencillez compleja.

Distorsiones

Marina Pellín Aznar*



Siegfried Kracauer

Jacques Offenbach y el París de su tiempo

Trad. Lolo Ábalos. Editorial Capitán Swing, Barcelona, Madrid, 2015

ISBN 978-84-942879-7-8

Páginas: 364

La opereta germina en la superficie y nada hacia las profundidades; pero no nacerá en una superficie cualquiera, sino en el terreno abonado del París del Segundo Imperio. La opereta, y en realidad, toda manifestación artística, será un fenómeno socialmente condicionado. La consolidación de la situación general social es en Kracauer una condición necesaria para la aparición del fenómeno. Así, la opereta pudo surgir porque la sociedad en la que lo hizo era una sociedad de opereta. Y al igual que la opereta se ancla en la superficie para poder sobrevivir, del mismo modo lo hizo Kracauer. La realidad caótica del mundo encuentra su punto de partida en las manifestaciones superficiales; ellas son el inicio de la escala para adentrarse en la verdadera realidad del mundo. Los fenómenos del presente cobran sentido a partir de su vinculación con las raíces históricas más profundas. Estas expresiones superficiales son el anclaje que permiten a Kracauer aferrarse a algo firme en la confusa nueva ciudad. Kracauer no es un retratista, sino un coleccionista-desenmascarador, un trapero —así fue descrito por su colega Walter Benjamin en el prólogo de *Los empleados*—. Trapero del pasado roto que una vez recogido y recompuesto, puede ser entendido.

¿Pero qué jirones constituyen el calicó social del París del XIX? *Boulevardiers*, dandis, cafés, prostitutas, excentricidades, periodistas, alcohol, cantantes presuntuosas, vicios, vividores, auge del capital financiero, espíritus de su tiempo y almas rezagadas, joyas, teatro y música, sobre todo música. En estas páginas será exprimido hasta la última gota el carácter delirante y cambiante de la realidad parisina. Una procesión de personajes, situaciones e imágenes que se sucede a una tremenda velocidad. En *Jacques Offenbach y el París de su tiempo* Kracauer desmonta como un viejo relojero con experiencia, tranquilo y preciso, las piezas de la compleja maquinaria que fue el galimatías de la sociedad parisina. Ese engranaje, cuya vastedad puede parecer en un primer momento inabarcable, es puesto sobre la mesa de una forma tan directa y clara, tan aparentemente espontánea, que el trabajo de Kracauer puede llegar a parecernos un juego de niños.

Y en esta algarabía, Offenbach. Si la creación artística no puede desambiguarse de su tiempo y de sus condiciones sociales, su creador tampoco. La estimulación de Offenbach procede del barullo del *boulevard*, del movimiento enérgico de la vida parisina:

* Universitat de València, España. marinapellin@gmail.com

el mundo exterior era su musa y él estaba a su disposición. Y si Offenbach se paseaba como *flâneur* por el *boulevard*, así lo hacía Kracauer. El placer del *flâneur* reside en pasar horas admirando a gente, deleitándose en su forma de hacer, mirando, especulando sobre sus vidas, preguntándose sobre el porqué de sus relaciones, interacciones, actitudes. Estando inmerso en las multitudes del *boulevard*, el *flâneur* disfruta del desfile de gente pero siempre manteniéndose en el anonimato. Este apartarse del gentío le sirve a Kracauer como protección de la pérdida de identidad propia dentro del grueso de individualidades que se confunden, se entremezclan; es decir, vigilar un periodo histórico donde aquellos aturridos se desorientan, pero sin ser afectado. Kracauer es un captador de signos que recorre un espacio, consciente de haber abandonado toda guía y dejándose llevar por la percepción inmediata.

Al igual que el *boulevard* es el ingrediente principal para Offenbach, para Kracauer, la vida urbana, entendida como cuerpo en interacción, se le presenta como material en bruto. En ella, la función del trapero: juntar fragmentos y conformar los vínculos para alcanzar un universo de comprensión. La realidad es una construcción y la interpretación de los espacios urbanos como el París del XIX supone la dotación de un lenguaje a las imágenes espaciales.

Estos dos aspectos, la *flânerie* y la visión arquitectónica de la realidad, son trazas pertenecientes a su vida que se imbricarán con naturalidad en su obra. De familia judía, estudiar arquitectura comportó unas consecuencias en su *Weltanschauung*. La arquitectura dota a Kracauer de estrategias e imágenes. Pero jamás quedó satisfecho en el ejercicio de la profesión. Intentará introducirse desde bien pronto en el mundo de la escritura y la crítica literaria. Tras diversos intentos frustrados, es contratado en 1930 como reportero local en el *Frankfurter Zeitung* —periódico liberal de izquierda y democrático del periodo de la República de Weimar donde publicarán autores como Walter Benjamin, Max Weber o Theodor W. Adorno—. En 1933 y con la llegada de Adolf Hitler al poder, se trastoca todo el potencial que podía tener Kracauer en el panorama alemán. El terrible devenir de Alemania hace que muchos intelectuales pongan rápidamente los pies fuera del país, y entre ellos, Kracauer, que se exilia en París. *Jacques Offenbach y el París de su tiempo* es escrito durante la emigración de Kracauer a París, comenzado en 1935 y publicado por primera vez dos años después. Oprimido por su situación económica, el libro nace como el proyecto de una biografía del tiempo del Segundo Imperio que bien podría suavizar sus circunstancias. Relegado a la capital francesa desde 1933, nunca encuentra su lugar en ella; con lo que marcha a Nueva York en 1941 donde residirá hasta su muerte. Kracauer, complejo como la maraña del boulevard: cine, sociología, extraterritorialidad, visión de la religiosidad judía complicada, sociedad de masas, sociología, marginalidad, historia. Heterogéneo, asistemático, inclasificable.

Podría parecer que a pesar de la formidable documentación biográfica, Offenbach es usado hasta cierto punto como mero soporte sobre el que pivotar el análisis profundo del avance imparable de la modernidad bajo el Imperio de Luis Felipe. Acusado de una frivolidad extrema, su función fue la de ofrecer al público algo mediante lo que sobreponerse de la catástrofe que se gestaba. Mediante una visión clara de las idas y venidas de la vida en la sociedad parisina, Jacques Offenbach reconoció una oportunidad para conquistar el lugar artístico. Y en este campo fértil para la opereta, con buen olfato Offenbach usa la burla como complemento de la sinceridad. La política del Segundo Imperio era lo bastante ingenua como para poder ver más allá de la mera

sátira. Sin embargo, burla y caricatura caminan en Offenbach al *tempo* de crítica. Las Offenbachiades son un espejo que distorsiona la realidad del Segundo Imperio, operetas que se hacen más bellas a medida que su distorsión aumenta. Quizá la ambigüedad de las operetas pueda conducir a error: Offenbach no parodiará para destruir, sino para dejar espacio al ser humano que no está desfigurado. Offenbach augura lo que anunciará casi un siglo después Kracauer. El compositor destapa una realidad oculta, invisible bajo el humo del *boulevard*. Offenbach ya advierte la conciencia falsa propia del capitalismo del Segundo Imperio. Ya se advierte el fenómeno que posteriormente tratará Kracauer en su análisis de masas y que denominará como *ratio turbia*. Una razón podrida que se disfraza bajo la formalidad abstracta en los fenómenos culturales de masas y se hace pasar por la verdadera razón.

Offenbach destapará la irrealidad del régimen del Segundo Imperio como Kracauer descortina las cortinas para analizar el verdadero motor de la modernidad. Quizá se reflejó Kracauer en los espejos distorsionados de la extraterritorialidad y vio, con la luz del amanecer, la sinceridad de Offenbach dibujada en su rostro, el afán de sobreponerse al tiempo y se dio cuenta de que, para tener éxito, hay que haber tenido ya un primer éxito, y que éste está condicionado por miles de circunstancias imprevisibles¹. O quizá no, y sólo se vio a él y a la soledad de su obra. A él, como traperero en la alborada del día de la revolución.²

1 Pág. 146, *Jacques Offenbach y el París de su tiempo*.

2 Kracauer, Siegfried. *Los empleados*, p. 101. Prólogo de *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland* por Walter Benjamin.

Paseos por Berlín

Fiona Songel*



Franz Hessel
Paseos por Berlín
 Trad. de Manolo Laguillo
 Errata Naturae, Madrid, 2015
 ISBN 978-84-15217-88-6
 Páginas: 288

Para hablar de algo que resulta cotidiano y está en cierta medida al alcance de cualquier observador, consiguiendo que resulte para el lector en la visión de una experiencia completamente nueva, es necesario que dicho objeto sea descrito desde una perspectiva totalmente distinta. En el caso de Franz Hessel, esa perspectiva es la del *flâneur*, y a través de ella nos ofrece un recorrido por distintos enclaves de la ciudad alemana que resulta más instructiva que cualquier descripción plana para turistas. En su particular lectura de *Paseos por Berlín*, cuya reseña publicó bajo el título “El retorno del *flâneur*”, Walter Benjamin ve encarnado en Hessel al prototipo de *flâneur*. Llama especialmente la atención de Benjamin que sea Berlín el lugar donde se produzca esta reencarnación, la de una figura que se creía ya totalmente desaparecida en París, la ciudad que la había creado. Dicho prototipo parisino se había definido originariamente de una forma algo vaga, como bien han acertado en indicar los editores, que añaden al final del libro una escueta anécdota sobre el momento en que Pierre Larousse se dispuso a escribir la entrada de su diccionario relativa a la voz *flâneur*, relatando cómo “el texto le salió turbido, pues tanto parece hablar de personajes inquietos como de haraganes, de vagabundos que no está muy claro si son incansables trotamundos de la urbe o irredentos holgazanes del pensamiento, ociosos en un sentido elevado o peyorativo, bohemios o gandules; en fin, esto tengo que pensarlo mejor, se dijo a sí mismo [...] pero [...] se enfangó con el siguiente vocablo y así quedó para la historia”. Así, el vocablo terminó por identificarse con el ocioso paseante urbano que observa la ciudad, abandonándose a la impresión del momento, complaciéndose en los detalles que pasan desapercibidos a los ojos del transeúnte más común.

Esta ociosidad es una característica esencial del *flâneur*, ya que los pequeños detalles en los que se recrea son tan sutiles y delicados que requieren una atención y una paciencia para ser estudiados que el transeúnte, que sucumbe a la velocidad que la cultura metropolitana exige a la ciudad moderna, no puede concederles. Hessel dedica a esta cuestión en el capítulo introductorio, al que titula de forma muy oportuna “El sospechoso”. Este capítulo inicial describe a la perfección el particular modo en que pasea el *flâneur*: el placer que produce su caminar sin prisas rodeado de

* Universitat de València, España. fioson@alumni.uv.es

la celeridad del paso de la multitud es equiparable, según el autor, a “darse un baño durante un incendio”. El título de este capítulo alude a la sospecha que el pausado paseo del *flâneur* produce, recalcando cómo cualquier demora en él, que la mirada de los demás censura, constituye un obstáculo para el frenético ritmo de las masas. El errar sin rumbo fijo de nuestro protagonista parece molestar a aquellos berlineses que caminan con un propósito, a quienes el objetivo utilitario de la propia ciudad arrebató la posibilidad de caminar sin más, obligándoles a dirigirse hacia un lugar u otro. Así, el comportamiento de los paseantes ociosos se convierte en motivo de desconfianza, en un contexto en que “la simple espera sin objeto”, como bien la caracteriza Hessel, no está permitida. En el Berlín de los años 20 incluso llega a criminalizarse ese deambular ocioso del inofensivo espectador, como sucede en *El hombre de las multitudes* de Poe o en *Conocimiento casual de un oficio* de Stefan Zweig. Resulta llamativo al respecto el hecho de que Baudelaire, en su ensayo sobre *Guys*, ya había caracterizado al *flâneur* como “hombre de las multitudes”, como un individuo cuya inclinación y oficio es el de “adherirse a las multitudes”.

Pero esta mirada sospechosa sobre el *flâneur* por parte de la multitud no es la única dificultad que éste encuentra en su camino. La ya mencionada reeducación de la atención que tiene que llevarse a cabo debe complementarse con una extensa labor de documentación sobre la ciudad, su futuro y su pasado, y todo ello con la certeza de que aún así la urbe estará siempre en continua transición, a punto de convertirse en otra. Esta amplia actitud receptiva permite a nuestro paseante conocer y comprender el sentido de la vasta y cambiante diversidad social y cultural de la Modernidad. En el caso de Berlín, aparece descrita por Hessel como una ciudad donde la belleza viene otorgada tanto por el recuerdo de una infancia en sus calles, cuanto por el movimiento continuo y la constante transformación que en ella se sucede. El ritmo mecánico e imparable de la producción industrial es un reclamo para el *flâneur*, que exalta en ocasiones la modernidad tanto como se apasiona por la memoria histórica de la ciudad. Uno de los aspectos a los que Hessel se refiere cuando habla de las transformaciones que sufre Berlín es el de la moda, aspecto que sirve también para ilustrar la peculiar relación que ésta ciudad mantiene con París. La uniforme imagen social berlinesa se restringe casi exclusivamente a los cambios en las modas dictadas por su modelo, el parisino. Hessel centra su temática general alrededor de ambas ciudades, las cuales, como Benjamin, habitó en algún momento de su vida. Pero pese a estar en constante comunicación, en los testimonios de ambos autores se hace patente también el contraste entre ellas: por más que Berlín se esfuerce en su modernización, no llega nunca a alcanzar su modelo. Sin embargo, aunque la figura del *flâneur* es, en origen, parisina, ambos la encuentran reencarnada en el paseante berlinés, sólo con la contrariedad de que la ética protestante y el utilitarismo de la sociedad en la que vive éste último añaden dificultad a su tarea. El “hedonismo” parisino se presta en cambio a la ociosidad natural que permite analizar los detalles urbanos en un paseo sin rumbo ni propósito determinado. En Berlín, una especie de elegancia pretenciosa trata en vano de sustituir esos rincones tranquilos de los cafés parisinos donde el *flâneur* se sentaba a observar a la multitud.

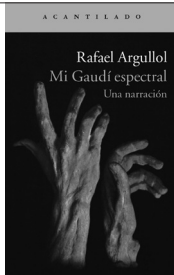
Con todo ello, Hessel deposita su esperanza en la nueva juventud *avant-garde* que ha dejado de sentirse atraída por esos lugares de antaño, y se deja guiar por ella en el resto de su paseo. Esta nueva juventud de posguerra se adapta a la velocidad de la ciudad y de los cambios sociales hasta el punto de considerar obsoletas las fronteras entre estratos. Huyen de lo común, de aquello producido en serie, derrochan su

energía casi como rebelión contra los nuevos métodos de producción, que evitan el más mínimo desperdicio de la misma. Esquivan lo discreto, lo correcto, todo aquello cuya apariencia les resulta sobria, hasta el punto de convertir en normalidad todo el ambiente que antaño se había considerado pecaminoso. Estos nuevos comportamientos llaman especialmente la atención de Hessel, cuyo interés como *flâneur* no radica en las atracciones típicamente turísticas ni los grandes monumentos, sino en pequeños detalles cotidianos que permiten el acceso a un Berlín secreto que resulta del todo inaccesible al turista. Aquello en lo que se fija posee el encanto de las cosas que normalmente pasan desapercibidas y que hacen resaltar a las obvias sin pedir nada a cambio, como el marrón de un edificio (que tan específicamente detalló Laforgue), o los carteles de antiguas tiendas que ahora se encuentran en desuso. La actitud que adopta es la de un niño, que no sabe de importantes monumentos ni nombres cultos porque no está todavía condicionado por la cultura, pero haciendo patente la experiencia de alguien que ha conocido los profundos cambios sufridos por la ciudad. Demuestra su extenso conocimiento de las calles hablando con detalle de cosas que anteriormente estaban en un cierto punto pero ya han cambiado de sitio o desaparecido, siendo capaz de trasladar al lector su familiaridad con aquello que antaño era un pedacito de vida, y hoy es en cambio sólo un pálido recuerdo en su memoria. Berlín es una ciudad en la que a la misma velocidad que desaparece lo viejo, surge también lo nuevo, y es por ese motivo precisamente, por lo que Hessel se complace de más en la descripción de aquellas cosas que sabe que están a punto de desaparecer.

Paseos por Berlín es, en definitiva, una concatenación de imágenes de distintos lugares a través del tiempo que muestran en su conjunto la extraordinaria evolución histórica de la ciudad. Las calles se convierten, desde su perspectiva, en algo legible, los elementos urbanos se vuelven letras, palabras y páginas de un libro que se encuentra en continua transformación. Benjamin comulga con la exigencia de Hessel a los berlineses, de que deben aprender, como el *flâneur*, a habitar las calles de su ciudad tanto como habitan sus casas, hasta conseguir sentirse cómodos y a salvo fuera de ellas. En este aprendizaje, el *flâneur* debe también reeducar su atención con el fin de ser capaz de descifrar esos detalles urbanos cuyo descubrimiento no es fruto de la búsqueda, sino del encuentro fortuito. Así entendida, la lectura de Hessel puede verse como un modo de mejorar nuestra comprensión del gusto, las tensiones entre clases y la vida urbana berlinesa moderna. Nuestro autor hace en el transcurso de este recorrido una importante recomendación que cualquier urbanita podría seguir: el arte del paseo debe aprenderse antes de que el cambio producido por las nuevas modas lo engulla. No basta para él con deambular, sino que quiere pasear “de verdad”: ocupándose en una investigación del lugar que en ese momento es su hogar, estudiando lo que en ella ha acontecido y lo que está por suceder, creando un retrato fiel y justo para con aquellos detalles cotidianos que, pese a pasar desapercibidos para la mayoría, contribuyen tanto como los demás elementos urbanos a hacer de la ciudad exactamente lo que es. Nos invita a salir a descubrir lo imprevisible, a arriesgarnos a pasear sin un destino específico, abriéndonos a esas experiencias visuales inesperadas. Nos instiga a fijar la vista precisamente en lo que no se deja ver con los ojos, con la mirada infantil de un niño, cuya ensoñación diurna tiene un apetito curioso que sacia sólo la novedad. Y todo ello aún conociendo la dificultad que, como ya advirtió Baudelaire, implica siempre observar y habitar un lugar que cambia “más deprisa que el corazón de un hombre”, un lugar que ya es otro y que jamás descansa en su pasado.

El baile del espectro

Maite Madinabeitia Dorado*



Rafael Argullol
Mi Gaudí espectral. Una narración
 Editorial Acantilado, Barcelona, 2015
 ISBN 9788416011650
 Páginas: 80

Edmond François Aman-Jean, artista a caballo entre los siglos XIX y XX al que hoy casi nadie recuerda, pintó alrededor de 1890 un cuadro que contrastaría de manera notable con su posterior trayectoria simbolista. En él puede verse a un anónimo Hesíodo recorriendo a pie un camino de tierra junto a una musa alada y espectral. Poco puede verse en la distancia —puesto que gran parte del lienzo lo ocupa un cielo multicolor— a excepción del sendero serpenteante por el que ha caminado el poeta; y, junto a él, muy probablemente también la musa. Sabemos a ciencia cierta que la figura femenina es una musa porque el título de la obra así lo dicta canónicamente: *Hésiode inspiré par la muse*. Sin embargo, de omitir ese pequeño detalle, cualquiera podría ver en ella el reflejo de un espectro. Un espectro de naturaleza casi inmaterial que ha acompañado a un devoto humano, con sus apariciones esporádicas pero constantes, a lo largo de todo el camino.

El Gaudí de Rafael Argullol es precisamente uno de estos extraños compañeros de viaje, un representante de la jerarquía espectral con la que el autor ha mantenido una estrecha relación. Ya en su *Pasión del dios que quiso ser hombre* Argullol nos presenta un Jesús de Nazaret que se aleja de la interpretación ortodoxa para dar paso a la apreciación que hicieron de él muchos de los artistas a los que cautivó con su espectro. El resultado: una obra en la que la figura de Cristo queda equiparada a la de «un héroe trágico, a la manera griega; una figura profundamente humana alrededor de la cual toda la existencia queda convulsionada», en palabras de la propia editorial Acantilado. Sin embargo, esta atracción de Argullol por la imagen del espectro se remonta aún más en el tiempo, hasta el punto de haber tenido ocasión de elaborar una completa galería de espectros literarios, pictóricos y cinematográficos que puede consultarse con detenimiento y deleite a partes iguales gracias a esa herramienta inmaterial de los nuevos tiempos llamada internet.

En el caso que nos ocupa, la imagen de Antoni Gaudí recreada por el escritor barcelonés se erige en hilo vertebrador de una obra de sencilla lectura y enorme complejidad en la que, a medida que las páginas se suceden, los hilos que se entretajan en ellas aumentan sin cesar. Nos hallamos, para empezar, ante un hermoso ejemplo

* Universidad Pompeu Fabra-Barcelona, España. maite.madinabeitia@gmail.com

de escritura transversal. Del mismo modo en el que los textos evangélicos y las representaciones artísticas se entrelazan en la *Pasión del dios que quiso ser hombre*; la estética, la filosofía y la propia vida se concilian ahora para crear una obra de difícil catalogación que, aún formando parte de la colección *Narrativa del Acantilado*, las librerías incorporan indiferentemente a la sección de filosofía, estética, arquitectura o ficción. Al igual que el espectro de Gaudí al que trata de invocar, nos atrevemos a afirmar que la narración más reciente de Rafael Argullol se resiste como el humo y como el agua a formar parte de una categorización preestablecida con tal de alcanzar un mayor grado de sinceridad hacia el lector y evitar sometimientos innecesarios a la ciencia de los géneros literarios.

A este baile de ensayo y narración, que fluye con la naturalidad de una confidencia, hay que añadir una segunda danza de *líneas argumentales* —por denominarlas de algún modo— que giran como una doble espiral en torno al espectro del arquitecto tarraconense. La prosa de Argullol nos permite de este modo ser testigos de la influencia que el «arquitecto de Dios» ejerció sobre un protagonista en el que pueden apreciarse perfectamente los reflejos del autor, pero también de la impresión que la obra de Gaudí generó en una ciudad cambiante, con ansias de modernidad, pero ante todo humana. Como si del *Doktor Faustus* de Thomas Mann se tratara, los efectos individual y colectivo de un mismo fenómeno se entrelazan así, acercándose, alejándose, seccionándose constantemente hasta formar un diseño helicoidal que se prolonga a lo largo de los años. La fascinación infantil, la época del renegar, la sincera admiración, el culto al ídolo turístico, la crítica a la extravagancia, la acusada dilapidación... Todas estas reacciones, en apariencia contradictorias, se nos presentan como la respuesta confusa de una ciudad que ni antes ni ahora ha sabido posicionarse ante la figura del «abominable coloso» (pág. 68) que constituye la Sagrada Familia y el arquitecto que «adolecía, al parecer, del gran vicio de no estar situado en ese punto justo en el que tranquiliza las conciencias» (pág. 25).

Resulta llamativo que, en este baile espectral, en estas impresiones individuales y colectivas en continua evolución, sea precisamente la figura del espectro, tan inmaterial y difusa, la que ejerce de centro inmóvil alrededor del que danzan todos los demás actores de la trama. El santo, el hombre de fe, el arquitecto de Dios, el histrión, el mendigo, el artesano de la piedra, el adorador de la naturaleza, el apóstol telúrico, el sabio asceta, el loco vanidoso... La multiplicidad de caracteres atribuidos al arquitecto catalán, la complejidad de su figura, como la de todas las grandes figuras, es precisamente lo que hace de él *carne de espectro, carne de mito*. Ni el primero ni el segundo nos ofrecen respuestas unívocas, no hay verdad en ellos. Hay verdades. Su esencia es de humo y es de agua. En su mirada nos reflejamos y en ese reflejo apreciamos la naturaleza móvil del fantasma a medida que el tiempo avanza para *mí* como individuo y para *nosotros* en cuanto a sociedad. En lugar de esforzarse por abolir esta indeterminación en busca de la solución más satisfactoria para la ecuación, Argullol le rinde culto exponiendo al espectro en toda su complejidad. En lugar de darnos respuestas, presenta interrogantes, y el acceso a esta perspectiva poliédrica — como muy probablemente la denominaría el propio autor— nos hace profundizar en el conocimiento de ese viejo conocido que, no obstante, para muchos se ha perdido tras el icono turístico en el que se ha convertido Antoni Gaudí.

Esta restauración de un fetiche monocromo, sacando a relucir sus detalles y complejidad, llega en una época en la que grandes ideas y figuras son reducidas por

inercia a una verdad simplista y unilateral. La obra de Argullol recuerda a este respecto, por la más pura casualidad, a un desconocido volumen reeditado en 2010 bajo el título *The Legend of Elizabeth Siddal*. La autora, Jan Marsh —igualmente desconocida excepto para aquéllos interesados en la Inglaterra victoriana y la Hermandad Prerrafaelita—, revisa repetidamente la imagen de la esposa de Dante Gabriel Rossetti y musa de John Everett Millais a través de una serie de reformulaciones contradictorias que comenzaron a elaborarse a raíz de la muerte de Elizabeth y que han llegado hasta nuestros días. Aunque la doctora en filosofía y directora de la William Morris Society apuesta en este caso por una serie de ensayos académicos que enfrentan las diversas visiones del mito, el resultado final de la obra es muy similar al de Argullol: la anulación del carácter unilateral del fetiche y la vivificación de un espectro gracias a su variedad de interpretaciones.

Herederas de la deconstrucción o no, estas posturas constituyen un soplo de aire fresco en una cultura que ha extrapolado las tendencias del conocimiento científico a ciertos ámbitos de naturaleza puramente humana en los que ha causado algunos estragos. Digamos que, acostumbrado como está a la existencia de una verdad única e irrefutable, el hombre tiende a olvidar que tiene a su alcance otros tipos de saber. Como si de un mosaico o un caleidoscopio se tratara, la única manera de conocer ciertos fenómenos es a través del solapamiento de las diversas formas que adopta: algunas de ellas, como es el caso del arquitecto espectral de Argullol, opuestas pero no excluyentes. Cada una de ellas constituye una pieza diminuta, un pequeño cristal, que, no obstante, contribuye a formar una compleja imagen de conjunto que gira y adopta una serie de diseños móviles. Negar esta cualidad poliédrica es negar asimismo el baile del espectro, el encantamiento por el que estas figuras de valor subjetivo e individual nos acompañan a lo largo del camino a medida que nosotros cambiamos con ellas y ellas cambian con nosotros.

Llegados a este punto, nos gustaría pensar que el arte y la literatura son el soporte por el que dicho saber se transmite. Ya en su *Pasión del dios que quiso ser hombre*, Argullol acierta al dividir la parte más literaria de la obra en dos secciones a cada cual más sugerente: «Relato» y «Confesión». Ahora bien, en *Mi Gaudí espectral* el escritor va un paso más allá y nos recuerda desde el subtítulo de la propia obra el carácter literario de la misma. No se trata de un detalle baladí, ya que con este movimiento de batuta el autor atribuye a la tradición narrativa la capacidad de transmitir el saber referente a los más complejos aspectos de ese nudo gordiano que es el hombre. La experiencia estética, las virtudes de las grandes obras de arte, la naturaleza de lo *monstruoso* —apelativo que, además de a la Sagrada Familia, también fue atribuido a Jesús de Nazaret en *Pasión del dios que quiso ser hombre*—, el milagro de la luz tarraconense, la carne tornada piedra, la confluencia entre lo celeste y lo telúrico en la obra del arquitecto, la tensión entre arte y vida en su biografía, el canibalismo del arte, el afán del hombre por convertirse en dios, el amor por la humanidad en oposición al amor por lo divino... Todas estas cuestiones, propias tradicionalmente de la filosofía o la estética más académicas, se encuentran aquí supeditadas a un relato de inmensa sencillez que las ancla con una fuerza inusitada en la más cotidiana de las experiencias.

Porque seamos sinceros por un momento, ¿de qué sirve la experiencia estética si, tras volverse abstracta, queda aislada de la vivencia? ¿Qué valor tiene la descripción de la cripta de la Colonia Güell sin reparar en la resina de los pinos y sentir como la caverna nos roba el aliento? Esta última descripción, junto con aquéllas referidas a la

gran madre ctónica y a la tensión entre lo telúrico y lo celeste en la Sagrada Familia, constituyen sin lugar a dudas algunos de los fragmentos más embrujadores del libro. La prosa fluida y gráfica de Argullo1, apelando a los cinco sentidos, se las ingenia para transmitir una experiencia estética en primera persona que parece no haber perdido ni un ápice de color a lo largo de los años. No creemos andar muy desencaminados al cuestionar que las experiencias de esta naturaleza puedan llegar a transmitirse con un mínimo atisbo de su significado original si se recurre para ello al tradicional estilo de prosa ensayística. Sí, señores, algunos fenómenos deben aprenderse para alcanzar su conocimiento; pero otros muchos tienen que ser vividos para alcanzar la sabiduría.

Estos y muchos otros motivos giran en esta obra alrededor de la escurridiza figura de Gaudí, medio brujo telúrico, medio santo cristiano, y su monstruoso templo igualmente ambivalente: una de esas obras decisivas que, en palabras del autor, «cuando irrumpen, en cualquier momento, en cualquier lugar, no permiten que la vida continúe tal como era, sino que conminan al cambio» (pág. 64). Y el cambio se produce en la vida, de eso no cabe duda, tenemos el testimonio de una ciudad que no ha sido capaz de mantenerse indiferente ante su presencia. Así se deduce también de los recuerdos del niño que jugaba en su primera visita a la Sagrada Familia, del joven que mirando la ciudad en la lejanía comprende por primera vez lo que significa ser extranjero, del hombre que sobrevuela el magno templo en helicóptero y se pierde en su belleza de araña y estanque blanco. En resumen, *Mi Gaudí espectral* contiene la narración de una vida en constante cambio que gira y se retuerce a la sombra del polémico arquitecto que a veces amaba a su dios más que a los hombres y que terminó por convertirse en el artífice de «un canto a la espiritualidad en un mundo desprovisto de espíritu» (pág. 48). La vida habla al espectro, lo reencuentra, dialoga, interroga, cuestiona, plantea preguntas y ocasionalmente incluso obtiene alguna respuesta accidental. Es decir: bailan.

Cuestiones de marco. Estética, política y deconstrucción

Pablo B. Sánchez Gómez*



Julián Santos Guerrero

Cuestiones de marco. Estética, política y deconstrucción

Escolar y Mayo Editores: Madrid, 2014

ISBN 978-84-16020-18-8

Páginas: 336

El marco es siempre una presencia extraña, un borde seguro que delimita y separa lo representado de su medio, la realidad de la ficción. Guarda una estrecha relación con el contenido, con lo representado; pero, al mismo tiempo, debe ser superfluo, ignorado. Resalta sin resaltarse a sí mismo, espacia sin disponer de un lugar en la representación. También recorta de una superficie un segmento y, por ello, resalta el fondo de la obra, el medio, el substrato. En definitiva, un marco es una figura fantasmal que abre la relación de la representación y su afuera, estableciendo un espacio, una norma y una lógica que posibilita el acontecimiento y su representación. Pero, ¿dónde se encuentra el marco? ¿Qué lugar ocupa?

La política, el espacio del ser-juntos, exige un marco, una diferenciación entre aquellos que forman parte de la comunidad y los excluidos; pero, aun en el interior de la comunidad, reclama una clara distinción entre lo general y lo particular, lo universal y lo individual, lo común y lo privado. De forma similar, la estética es también un conocimiento de lo fronterizo, del conflicto entre lo sensible y lo inteligible, de la forma y el contenido. Política y Estética son, por tanto, realidades límite, bordes o marcos que, como tales, quizá guarden una estrecha vinculación. Julián Santos emprende en *Cuestiones de marco. Estética, política y deconstrucción* un estudio de esta enigmática dimensión a través de cuatro figuras de la filosofía contemporánea: Martin Heidegger, Georges Bataille, Jean-Luc Nancy y Jacques Derrida. En ellos se encuentra singularmente ejemplificada la dinámica ambigua y tensa del marco aplicada a las dimensiones estética y política, a partir de ellos se plantean las cuestiones que recorren todo el texto a modo de hilo conductor: ¿qué relación mantiene la creación estética con la práctica política? ¿Cómo se constituye una comunidad integrada por seres esencialmente finitos y corporales, es decir, estéticos? ¿Es acaso el estudio histórico de la estética un ejemplo más de un concreto orden político?

La primera de las partes, titulada “La política y la ficción”, está dedicada al pensamiento de Martin Heidegger. Comienza Julián Santos señalando que, para Heidegger, todo cuanto es lo es en tanto que destinación del ser, esto es, como realización espacio-temporal en la Historia. Sin embargo, este acontecer no debe entenderse como un momento posterior o derivado de una trascendencia original del ser, sino que éste es

* Universitat de València, España. pabersan@alumni.uv.es

en sí mismo destinación, donación. Pero el *darse* lo es a algo o a alguien: la destinación del ser es su concreción histórica en un *aquí* (*Da-sein*) que permite la venida de los entes y la relación del *Dasein* con ellos; y esto, en palabras de Heidegger, es la *libertad*. La libertad deviene así fundamento del ser del hombre y de las cosas en un tiempo y en un espacio concretos. Ahora bien, al mismo tiempo esta libertad es abismo (*Abgrund*), carece de fundamento, es la *retirada del ser*. En definitiva, el ser, en su darse en los entes, se apropia y se retira. Y a ello apunta, justamente, la verdad (*alêtheia*) como desvelamiento de lo que se retira y constituye así la condición de toda aparición.

El acontecer, por tanto, no es inmediato y claro para el hombre, sino que está oculto, velado. El ser, en su relación con los hombres, es devenir diferencias, ser incompleto y plural. Pero, para Heidegger, esta *verdad* no tiene una única dirección, sino que se produce en tres ámbitos diferentes: en el pensar (que no debe identificarse con la filosofía), en el arte y en la fundación de un Estado. Estas tres dimensiones ya no son simplemente el ejercicio racional, la producción estética y la gestión de la comunidad, sino modos concretos en los que el ser se destina históricamente: el pensamiento no debe convertir al ser en un ente supremo ni general (*onto-teo-logía*), tampoco debe limitarse al momento técnico-nihilista al que necesariamente conduce la historia de la metafísica. De la misma forma, si la política es el conducirse de un pueblo hacia su destino, hacia su *tierra natal*, el arte, fundamentalmente el poeta, será el guía de ese pueblo. Se encuentra aquí con toda su fuerza la cuestión del marco estético-político en el pensamiento heideggeriano, a la cual se ha llegado desde su interrogación continua por el sentido del ser. El origen del pensamiento, del arte y de la política, esto es, la destinación del ser, remiten así a una *esencial inestabilidad*, una dificultad en su enunciación que le obliga a forzar el lenguaje y las herramientas conceptuales para así hacerse cargo del juego de entrega-expropiación propio del ser. El marco, el límite y la diferencia, puntos capitales del pensamiento heideggeriano, no encuentran la palabra que los nombre, eternizando así la tensión y dejando abierta la cuestión.

La segunda parte, “La soledad del soberano” analiza la noción de *soberanía* y sus implicaciones en el pensamiento de Georges Bataille. La soberanía siempre se realiza en una forma concreta de ser, la *existencia soberana* y en una *experiencia interior* que viene a ser el *extremo de lo posible*. La soberanía es, para Bataille, lo incondicionado, aquello que no se deja determinar por una finalidad concreta; es libertad pura, superación del límite que impone lo dado efectivamente. Pero, siendo negación de lo presente, la *experiencia interior* de la soberanía no es experiencia *de*, es decir, *de* un pensamiento o *de* una vivencia; la *experiencia interior* carece de objeto, se expande en el todo y es inaprensible en el lenguaje enunciativo y lógico. La soberanía niega toda sustancialidad e identidad: no permite que nada se detenga y alcance su coherencia interior; siempre deseante, queda así abierta a la alteridad y a la comunicación.

Porque la *existencia soberana* es esencialmente inacabada e incompleta, se comunica con la alteridad: siempre es relación, hermandad. Nada de ello halla su fundamento en la identidad o en el reconocimiento del *otro* como *yo*, sino en la diferencia; por ello siempre alberga un componente de soledad en su propia comunidad comunicativa. Se apunta así una cierta dialéctica, una tensión: la soberanía, el siempre querer más, hace que el hombre entre en relación con los otros, pero al mismo tiempo, este deseo le impele al exceso, a la destrucción de la comunidad y a la soledad. La soberanía deviene así ese extraño marco que delimita y conforma la comunidad y que, al mismo tiempo, desborda sus límites. Pero, ¿hay algún modo seguro de gestionar la soberanía, el marco

siempre problemático, la comunidad inconclusa de las alteridades?

En la tercera de las partes, “El marco comunicativo”, se presenta una de las tesis fundamentales de Jean-Luc Nancy: el hacer es el hacerse del ser. Con esto pretende indicarse tanto que el ser se da en el tiempo y alcanza su sentido en las diversas concreciones particulares, como que ser es devenir diferencias, tal es la enseñanza heideggeriana. El ser, en su darse, viene siempre a un mundo configurado por elementos interrelaciones y, por tanto, entra en comunicación con ellos; no se halla nunca, para Nancy, *el ser*, sino tramas, elementos en relación, dinámicas del ser. De este modo, toda entidad encierra en sí al otro, su alteridad. Toda unidad, toda identidad es negada por la fracción y repartición del ser. Vistas así las cosas, el singular es siempre más de uno, pues precisamente aquello que le delimita, su borde, su límite, es contacto con los otros, es rozar su piel. Se encuentra aquí ya una primera cuestión de marco, correspondiente a la dificultad en la delimitación de los entes. En definitiva, existir es corresponder, comparecer ante otro y la existencia es necesariamente comunidad, ser en-común.

De este modo, Julián Santos presenta la ontología de Jean-Luc Nancy como una ontología del enlace, del contacto entre los cuerpos y sus figuras infinitamente influidas unas por otras, deviniendo así infinitamente finitas. Ahora bien, esta necesaria relación, esta *aesthesis* entre los cuerpos no constituye, ella tampoco, una unidad o un origen: es *déseuvrée*, partida, inacabada. Esta comunidad de cuerpos interiormente escindida constituye lo político, aquello donde no hay comunión ni ser común, sino, como se deriva de lo anterior, sólo ser en común; lo político constituye así el marco de relación de las finitudes. No cabe hablar, pues, de *una* comunidad, sino de múltiples comunidades en la comunidad, múltiples relaciones de anudamiento e interferencia, diferentes marcos. Para Nancy la democracia es una forma particular de lo político, un modo de gestionar esa escisión que posibilita la relación y el espaciamiento en el que los hombres se relacionan con otros hombres y con las cosas. Ahora bien, esta democracia no tiene contenido, sino que es formal, una figura. La democracia no pretende, o al menos no debería, hacer equivalentes a los hombres, homogeneizarlos, sino preservar su diferencia. La democracia, en definitiva, puede ser entendida como un *espíritu*, como una unidad precisamente constituida por su falta de unidad, dinámica, fantasmal como un marco, sin límites definidos. Por ello, en esta tercera parte se estudia el pensamiento de Jean-Luc Nancy siempre con el bajo continuo de la relación política que se desprende de la ontología del anudamiento y, por ello, como perspectiva o marco desde el que comprender la realidad, cosmovisión siempre problemática por su indefinición.

Se alcanza así la última parte de la obra, “La cuestión del marco”, donde se analiza la lectura derridiana de la *Crítica del Juicio*. Para Derrida, la obra kantiana ejemplifica el proceso de *economímesis*, esto es, el establecimiento de relaciones de semejanza o imitación entre los elementos de conjuntos diferentes, permitiendo un trasiego o intercambio que construiría el esquema de traducibilidad entre los diferentes sistemas; en definitiva, un puente entre dos orillas que las mantiene homogéneas, análogas. A través de la ejemplaridad y el del modelo (*logoarquía*), se reduce toda posible alteridad a “lo mismo”, quedando así subsumida en una unidad vertebrada e iniciando un proceso infinito de producción y asimilación. Pero esta dinámica no es capaz de integrar todos los elementos: existe lo *vomitabile*, lo que no es exterior al sistema pero no se deja digerir por él; es el “eso” indesignable (ça), la alteridad irrepresentable. De este modo,

Derrida encuentra inscrito en el discurso kantiano sobre la belleza una consideración del límite entre el adentro y el afuera, esto es, un análisis del marco. Ahora bien, nada de ello se limita al ámbito de las Bellas Artes, sino que se orienta a la totalidad de la representación y, dentro de ésta, especialmente a la dimensión política. La *polis* sólo deviene tal cuando los hombres son iguales, homogéneos y análogos, sometidos a una misma ley, es decir, a un mismo marco-modelo. Pero, si todo sistema presenta unos elementos inaprensibles, ¿en qué consiste lo *vomitable* del marco político?

Entre estos elementos ni interiores ni externos se encontraría la *decisión*: porque, para ser tal, ésta no debe ser la mera aplicación de una regla y, por tanto, carece de una explicación, está más allá de toda justificación. La justicia del juicio, por tanto, no responde a la dinámica de la presencia, al sí/no, a la lógica del cierre, al espacio sin espesar del marco; es una interrupción, una irrupción de la alteridad en el sistema. En este sentido, la justicia es siempre deconstrucción, operación en el borde mismo del marco, en el lugar sin lugar que no puede ser enunciado. Pero si la decisión es injustificable en su ejecución, ello implica la inmensa responsabilidad de su asunción: la responsabilidad infinita ante cada *otro*. De este modo, la política se abre a la promesa de justicia, a una democracia por venir. En definitiva, el *demos* de la democracia debe responder ante cualquier *otro* porque no es sino la comunidad de todos los *otros*, tanto de los efectivos como de los posibles, siendo así ilimitado. De este modo, si la democracia es porvenir y promesa, lo político se torna negociación con lo imposible, un habitar en el borde mismo del marco, una deconstrucción de la economíesis leída en el tratamiento kantiano de las Bellas Artes. Se comprende ahora la continuidad de la interrogación por los límites, bordes y marcos de la representación propia del pensamiento derridiano, espacio sin lugar donde estética y política encuentran su punto de intersección.

En conclusión, Julián Santos presenta en *Cuestiones de marco. Estética, política y deconstrucción* un sugerente estudio de cuatro grandes figuras de la filosofía contemporánea, introduciéndose en el interior de sus lógicas, de sus lenguajes y de sus métodos propios para, así, conducirlos hasta los confines y límites de la relación siempre compleja entre la experiencia propia e individual, de la estética y la dimensión pública, la vida en común propia de la política. La cuestión que recorre la totalidad del libro deviene así pregunta por los límites de cada una de estas esferas, por sus roces y sus puntos de unión y, por tanto, por el perfil de su marco, por el lugar de su existencia y de su confluencia. Pero por su naturaleza misma, el marco queda siempre sin señalar, sin definir, sin nombrar: sin respuesta última.

Piel de emoción y hueso de artificio

Anacleto Ferrer*



Ramón Sánchez Ochoa

Poesía de lo imposible. Gerardo Diego y la música de su tiempo

Pre-Textos, Valencia, 2014

ISBN 978-84-15576-88-4

Páginas: 348

Con el discurrir del tiempo y el fluir pausado de los libros (de Gabriele Morelli, de José Luis Bernal o de Ana Benavides), resulta cada vez más indiscutible la importancia que reviste en el contexto hispanohablante la figura literaria de Gerardo Diego, al que la publicación de *Poesía Española. Antología 1915-1931* acreditó muy tempranamente como el artifice de la conocida e influyente Generación del 27, nacida al calor de las celebraciones del centenario de Góngora, de las cuales el santanderino fue animador carismático y entusiasta. Así se lo reconoce, sin ir más lejos, Rafael Alberti, uno de los jóvenes seleccionados para aquel libro iniciático, en la carta que remite a Diego el 10 de marzo de 1932:

En España eres el único capaz de amarrar a los poetas y hacerles comparecer codo con codo ante los tribunales de los siglos.

En su larga vida —murió nonagenario— Gerardo Diego alumbró una obra variada, estéticamente oscilante entre la tradición y la vanguardia, tanto en verso como en prosa, si bien esta última es mucho menos conocida que la primera. Tanto una como otra es imposible, no obstante, interpretarlas cabalmente sin conocer su vinculación con la música, por la que siempre sintió una excepcional pasión. A ese cometido hermenéutico esencial ha dedicado el libro que nos ocupa Ramón Sánchez Ochoa, con el que obtuvo el prestigioso *Decimotercer Premio Internacional “Gerardo Diego” de Investigación Literaria 2013*.

La sensibilidad musical de Diego despierta en su infancia, sobre las teclas blancas y negras del viejo piano familiar en que escucha tocar a sus hermanos mayores pequeñas piezas de salón. Tras los años de iniciación, su formación transcurre ininterrumpidamente de manera autodidacta, llegando a abarcar un notable repertorio pianístico e impregnando su literatura de alusiones y elisiones, de sentidos y sonidos, sea en los poemas, las notas, los artículos, las conferencias-conciertos o las colaboraciones radiofónicas, de escasa difusión entre los lectores actuales y los estudiosos de su obra. Al rescate, clasificación y análisis de esta vertiente nada trillada de la vida y la obra de Gerardo Diego consagra su competente estudio Ramón Sánchez Ochoa, profesor de Estética y de Historia de la Música del Conservatorio Superior de Música de Valencia y Doctor en Filosofía y en Musicología.

* Universitat de València, España. anacleto.ferrer@uv.es

A partir de documentos inéditos, conservados en el archivo personal, y de textos diseminados en multitud de publicaciones, este libro explora primero la dimensión musical del poeta: su práctica del piano, a la que durante toda su vida reservaría un espacio y un momento privilegiado del día; sus lecturas, con las que intentó paliar sus múltiples lagunas en materias como la armonía, el contrapunto, el análisis o la orquestación; sus conocimientos y preferencias entre los grandes creadores de su tiempo. De la consustancialidad de la música con su vida y con su producción literaria, escribe Gerardo Diego en “La música para mí”, un texto publicado en el diario *Arriba* el 16 de julio de 1978:

Hay música con temas y música sin temas. Pero mi tema es la música. Tema en el sentido popular de mi manía, de mi obsesión, de mi inseparable compañía. Con ella me acuesto y con ella me levanto. Y sobre todo a ella canto, en ella vive mi poesía, y por ella existe. Frente a frente o hechas un solo cuerpo en un alma única. Yo —lo he dicho muchas veces y ahora una más— soy o quiero ser poeta porque no he podido ser músico.

La vocación musical la confiesa también en verso en *Canciones a Violante*:

Y quise ser músico,
músico de verdad, no de los pobres
que ajenas pautas suenan como propias,
equilibrista por los cinco alambres
con riesgo a cada pájaro
de romperse la crisma.

La mayor parte de los poemas de este poeta que no pudo ser músico (o que lo fue, sin serlo expresamente) se hallan esparcidos en poemarios situados a ambos lados de su plural obra poética: según su propia expresión, en la “poesía de azotea” —“pura, creada o creadora”— o en la “poesía de bodega” —“impura, interpretativa e interpretable, literaria”. Se trata de poemas en los que surgen nombres de compositores, intérpretes y musicólogos como Argenta, Bach, Beethoven, Chopin, Debussy, Esplá, Falla, Fauré, Ernesto y Rodolfo Halffter, Liszt, Mozart, Rodrigo, Schubert, Schumann, Scriabine, Turina o Wagner.

La prosa musical dieguina, aparecida en diarios, revistas y publicaciones circunstanciales, o simplemente sepultada en alguna de las carpetas de su cuantioso archivo personal, es la segunda gran fuente de materiales de que se sirve el autor de esta *Poesía de lo imposible*. Para comprender la magnitud de la tarea acometida, baste con destacar que, según el recuento realizado por las hijas del poeta, la prosa musical de Gerardo Diego la componen más de novecientos textos (entre literatura de concierto, literatura musical en sentido estricto y escritos destinados a su difusión oral por medio de conferencias o programas radiofónicos, según criterio clasificatorio de Sánchez Ochoa) y representa en torno a una cuarta parte de sus escritos en prosa (unos tres mil quinientos en total).

Sirviéndose de las herramientas analíticas que le brindan la filología, la musicología y la filosofía estética, Sánchez Ochoa desteje con finura la red de intertextualidades y extratextualidades de los escritos poéticos y en prosa que Diego dedica a Gabriel Fauré, a Claude Debussy, a Maurice Ravel, a Manuel de Falla y a Óscar Esplá, cinco

compositores que de distintas maneras inciden en su vida y su obra, ya que por razones tanto cronológicas como de afinidad estética (todos son grandes compositores de piano solo) constituyen lo que el autor ha dado en llamar la “música de su tiempo”. La investigación queda acotada, sus perfiles definidos. Fiel a la escritura dieguina, en la que el poeta se muestra más como un creador —que aborda el fenómeno sonoro a partir de convicciones personales alcanzadas en su contacto directo con los sonidos— que como un pensador —que supedita sus juicios a construcciones abstractas más o menos verticales— o un mero erudito, Sánchez Ochoa construye un ensayo preciso y precioso, documentado y legible en el que “el hueso del artificio” se halla recatadamente pavonado por la “piel de la emoción”, siguiendo una admonición del maestro que tanto vale para sus gustos poéticos como musicales:

Y mi soneto es alta flor de tela
que exhibe ardiente y pudorosa cela
piel de emoción y hueso de artificio.

El volumen, auspiciado por la fundación que lleva el nombre del poeta y pulcramente editado por Pre-Textos, se cierra con dos anexos que contienen, el primero una selección de poemas en torno a Fauré, Debussy, Falla y Esplá; el segundo cartas, partituras, fotografías y programas de conciertos.

Estética del reconocimiento

Ana Meléndez*



Francesc J. Hernández y Benno Herzog
Estética del reconocimiento. Fragmentos de una crítica social de las artes
 Colección *Estètica & Crítica*, nº 38. PUV, Valencia, 2015
 ISBN 978-84-370-9715-2
 Páginas: 242

“Después de Auschwitz solo se puede hacer arte sobre el sufrimiento, solo se puede hacer sociología del desprecio”. Tal es la conclusión a la que llegan los autores de *Estética del reconocimiento. Fragmentos de una crítica social de las artes*, una obra cuyo interés central es el de manifestar las afinidades teóricas que se dan entre la teoría del reconocimiento y la estética, con el objetivo de evidenciar el carácter construido de las diversas formas de desprecio que están presentes en todos los órdenes de la vida social, así como de colaborar en su eliminación.

Habida cuenta de la transversalidad y la interdisciplinariedad de esta sugerente propuesta, y a pesar de la aridez y la complejidad de los problemas filosóficos, sociológicos y artísticos que afloran a lo largo de todo el texto, su lectura viene facilitada por una prosa clara e inteligible que permite, a los profanos en alguno de estos campos de estudio, seguir sin excesivas dificultades los pasos que configuran el camino recorrido por los autores del libro hacia la concreción de una alianza de beneficio mutuo entre ambas disciplinas ya aludidas.

La propuesta más prometedora en lo que al afianzamiento de esta alianza respecta es, según los profesores de la Universidad de Valencia Francesc J. Hernández y Benno Herzog, la teoría del reconocimiento tal y como fue desarrollada por Axel Honneth, sin duda el autor más relevante de la tercera generación de la Escuela de Frankfurt. Sin embargo, antes de llegar a la exposición de la misma, así como de insistir en su vasta fertilidad respecto a la estética, los autores consideran ventajoso detenerse en los grandes hitos de la Teoría Crítica —desde su génesis hasta la teoría habermasiana de la acción comunicativa— para hacer comprender mejor cómo se produce su gestación.

Es por esto que la primera parte de la obra, “Hacia la teoría del reconocimiento”, se ocupa en exclusiva de la pretensión de los miembros de la Escuela de Frankfurt de establecer una teoría sociológica general capaz de instaurar criterios normativos que hagan posible el enjuiciamiento de las transformaciones sociales. Esto es, el cometido de esta primera parte del texto es el de dilucidar qué es la Teoría Crítica, cuáles han sido sus movimientos, y ello con miras a esclarecer cómo se llega desde ella a una teoría del reconocimiento. Señalemos, entonces, esos pasos.

El punto de partida de la obra tiene como finalidad presentar la manera en que

* Universitat de València, España. ana.melendez@uv.es

la teoría crítica, dando por válida la lectura lukácsiana de que el objeto de estudio a considerar había de ser la cosificación de la conciencia y no su determinación por parte de la base económica, trataba en sus inicios de describir los vericuetos por los que quedaba afectada la conciencia de clase. Para lo cual tomaba en consideración diversas manifestaciones culturales y artísticas —como el cine o la radio—, cuyo consumo comenzaba por aquel entonces a extenderse en la moderna sociedad.

Una postura crítica frente al vertiginoso efecto narcótico de la cultura de masas, y contra sus consecuencias propicias al ascenso del nacionalsocialismo, fue la de Siegfried Kracauer, para quien el análisis del arte se mostraba como aquello capaz de desenterrar los contenidos de realidad social que estaban siendo sustraídos a la visibilidad. Pero en relación al desciframiento social por medio del arte, no fue esta la única orientación dentro de la primera Teoría Crítica. Una segunda, tal y como hacen constatar los autores del libro, era la que se sigue del uso estético de la noción de constelación introducida por Walter Benjamin en su defensa de la concepción mesiánica del tiempo histórico: en tanto que la obra de arte y la realidad histórica se relacionan como *constelaciones*, el arte puede entenderse como aquello que desvela el secreto de lo real.

Tras el triunfo del nazismo y el estallido de la guerra, la publicación de *Dialéctica de la ilustración* supuso un punto de inflexión en la pretensión de elaborar una teoría crítica. La posición ahí defendida por Adorno y Horkheimer aboca a una profunda desesperanza en la capacidad emancipadora de la razón humana. Sometida en su manera de proceder a la lógica de la identidad, la razón posibilita el hecho de la ciencia, pero en la misma medida facilita el de la masificación y la barbarie. Atrapada en una lógica que reduce el mundo a entidades cuantitativas, la razón podrá rastrear en ella misma indicios de su índole *instrumental*, pero acabará entonces sumida en una abstracta y vacua reflexión filosófica, con lo que parece esfumarse la posibilidad de elaborar una teoría crítica.

Es como solución a esta parálisis que atenazaba a la Teoría Crítica después de Auschwitz, que el miembro más eminente de la segunda generación de la Escuela de Frankfurt, Jürgen Habermas, elabora una pragmática formal para fundamentar una teoría de la racionalidad comunicativa que supere los déficits de la instrumental. La primera parte de la obra finaliza entonces abordando los puntos más importantes de ese intento de consolidación de una racionalidad dialógica. Pues esta, como tratarán los autores de demostrar en la segunda parte del texto, “La teoría del reconocimiento”, tendrá una gran relevancia para la enunciación de la teoría del reconocimiento de Axel Honneth en tanto que fue formulada, inicialmente, como un vuelco a la teoría habermasiana.

Para Honneth el entendimiento no «es inmanente como *telos* al lenguaje humano». Más bien al contrario, este se ve envuelto en constantes pugnas y luchas de poder, que lo atraviesan y lo franquean. Los autores insisten entonces en que en el centro de su pensamiento no sólo se halla la rememoración y actualización del concepto hegeliano de *reconocimiento*, sino también una noción propia de la conflictividad de lo social, a la que llega siguiendo las lecciones de Foucault y Bourdieu que Habermas parece haber ignorado. Pues esto se traduce en el hecho de que en debate normativo, ciertamente, solo participan aquellos individuos que disponen de los recursos necesarios para usar el lenguaje en la esfera pública hegemónica, mientras que quienes no disponen de ellos quedan sin manifestarse argumentativamente en el espacio del entendimiento.

Este diagnóstico conlleva una propuesta metodológica que convierte la noción de desprecio en un concepto apto para el análisis de lo social: si el desprecio —la negación del reconocimiento— siempre va acompañado de sensaciones afectivas de malestar, basta con seguir el hilo de esas emociones para establecer qué modalidad de reconocimiento es negada aunque esta haya sido víctima de la exclusión discursiva. Pues si bien no todos somos capaces de verbalizar nuestras experiencias y de transformarlas en exigencias positivas de reconocimiento, todos podemos sentir el desprecio cuando lo padecemos, y todos podemos entenderlo cuando lo sufren los otros.

Así, el autor de *La lucha por el reconocimiento* supera lo que él entiende por el déficit sociológico de la teoría habermasiana: su exclusiva orientación a aquellos actores sociales capaces de entrar en procesos discursivos de negociación para alcanzar un entendimiento final. Ahora bien ¿cómo conocer las expectativas normativas de unos actores que no se expresan discursivamente? Una de las soluciones que Honneth aportará será mediante el análisis de los productos estéticos. El director actual del Instituto de Investigación Social adjunto a la Universidad de Frankfurt vuelve así, si se quiere, a los primeros pasos de la teoría crítica en los que se detenían los autores al comienzo del libro.

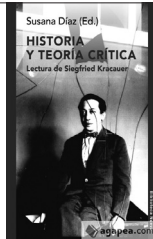
Se hace de nuevo evidente que el análisis de expresiones estéticas puede ofrecer una vía alternativa para entender los sufrimientos que tienen obstaculizado el camino para reclamar públicamente su derecho al reconocimiento. De este modo, siguiendo el enfoque de Honneth, y tras haber desplegado de forma sucinta pero profunda el desarrollo histórico de la Teoría Crítica, Francesc J. Hernández y Benno Herzog dedican la tercera y última parte del libro, «Estética y modos de reconocimiento», a analizar en diversas y plurales producciones artísticas —desde *La metamorfosis* de Kafka hasta la serie *PHD Comics*, pasando por el cine de Kiarostami o las canciones de Dylan— los tipos de reconocimiento que Honneth identifica, y cuya ausencia se traduce en *desprecio*, en, digámoslo así, *patología social*.

Por medio de este original ejercicio de análisis de tales obras y otras tantas, los autores de *Estética del reconocimiento* no solo pretenden mostrar la necesidad de las diversas formas de reconocimiento que Honneth distingue —amor, derecho, solidaridad— para la adquisición individual de autonomía, autorrespeto y autoestima. A través de esta clarificadora y estimulante exploración de diversos documentos artísticos, también se persigue manifestar las afinidades teóricas que se dan entre la teoría del reconocimiento y la estética, para revelar cómo una alianza entre ambas disciplinas sería beneficiosa no solo en lo que respecta a superar las aporías a las que hayan podido verse abocadas, sino también en lo tocante a colaborar en la eliminación de toda una serie de formas de no-reconocimiento que silencian a gran parte de la sociedad.

Por último, y a modo de epílogo, los autores vuelven a hacerse cargo de la pregunta sobre si la cuestión histórica del exterminio no aboca también a la teoría del reconocimiento, como ya lo hizo con la Teoría Crítica, a una situación de abatimiento. Y es entonces como a partir de la experiencia artística relacionada con Buchenwald, proponen una alternativa: después de Auschwitz solo se puede hacer arte sobre el sufrimiento, solo se puede hacer sociología del desprecio. Es decir, todavía puede y debe hacerse una *Estética del reconocimiento*.

Antes de la última palabra: la historia, el cine

Juan Evaristo Valls Boix*



Díaz, Susana (comp.)

Historia y teoría crítica. Lectura de Siegfried Kracauer

Biblioteca Nueva, Madrid, 2015

ISBN 978-84-16345-87-8

Páginas: 272

La editorial argentina Las cuarenta publicó en 2010 la traducción española de un libro de Siegfried Kracauer que apareció originalmente en 1969, a título póstumo y en inglés: *History. The Last Things Before the Last*. En este libro, su autor, nacido en Frankfurt en 1889 y exiliado en Estados Unidos largo tiempo tras una estancia de ocho años en Francia, escribía lo siguiente:

Una vez que descubrí que, en realidad, no me había dejado absorber por la historia porque fuera extraña a mis prolongados intereses anteriores, sino porque ello me permitía aplicar a un campo mucho más vasto lo que había pensado antes, me di cuenta instantáneamente de los muchos paralelos existentes entre la historia y los medios fotográficos, entre la realidad histórica y la realidad de la cámara. (Kracauer 2010: 51)

Semejante afirmación, que será en *History* la raíz para ofrecer una forma de interpretar la historia a partir del cine, acompañada de la valoración de una región particular de la realidad y de cierta disposición del pensamiento, requiere al menos una explicitación –sea por el asombro o por la confusión que suscita–. A ello se dedicaron un total de once profesores especializados en la Teoría Crítica y el pensamiento alemán contemporáneo, provenientes de la sociología, la filosofía y la teoría de la comunicación y del cine, en un congreso celebrado en 2013 en la sede valenciana de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Tal cita fue organizada por los Departamentos de Historia Contemporánea, de Filosofía y de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universitat de València, y los susodichos profesores fueron los siguientes: Susana Díaz, Enzo Traverso, Sergio Sevilla, Antonio Aguilera, Miguel Ángel Cabrera, Manuel Jiménez Redondo, Francesc Hernández, Carlos Marzán, Anacleto Ferrer, Pedro Ruiz Torres y Sabina Loriga. Uno de los frutos del congreso fue el presente volumen *Historia y teoría crítica. Lectura de Siegfried Kracauer*, editado por Susana Díaz en Biblioteca Nueva (2015).

El otro fruto, quizá mayor, será contribuir a la difusión de una figura intelectual singular –puede que comparable a Benjamin y, según en qué momento, a Adorno– que, por su condición marginal o extraterritorial –ambas características tanto de su vida como de su obra y de su propuesta intelectual–, ha ido desprendiéndose de

* Universitat de Barcelona, España. juanevaristovallsboix@gmail.com

etiquetas habituales en filosofía como “Teoría Crítica” o “Escuela de Frankfurt” (Díaz 2015: 145). Aun con buena parte de su obra sin traducir al español, Kracauer no solo aporta una luz novedosa sobre sus colegas Benjamin, Adorno, Löwenthal, Fromm o Neumann, sino que plantea una mirada aguda sobre la emergente sociedad masiva de consumo a partir de sus producciones más inconscientes e ingenuas (la opereta, el cine comercial, la novelas *pulp*), con un empeño admirable en la ignorada y esencial materia de las sociedades postindustriales: el resto, la sobra, el resquicio, lo inacabado, lo contingente. Ese reino, el reino de las cosas pasajeras, es el de la historia. Antes de los reinos de las últimas cosas, de la altisonancia de las visiones globales filosóficas, se abre una antesala incómoda de todo aquello que es siempre penúltimo. También en este reino el intelectual Kracauer, trasunto del historiador, es un exiliado.

¿Cuál es, pues, la dimensión estética de la historia que Kracauer plantea de forma novedosa? La idea de que la historia se escribe como el cine se compone: su *continuum* es una ilusión obtenida gracias al montaje de unas imágenes fijas que se mueven mecánicamente. La importancia de la lente de la cámara es relevante en cuanto hará del cine y, por ende, de la historia, algo distinto de un arte. Algo quizá central: nos permitirá ver no por encima de las cosas o mediante la mirada del artista, sino a través de ellas (Kracauer 2010:194): la realidad que aparece revelada en la fotografía nunca permanece por completo controlada por la voluntad del artista, sino que guarda un espacio de imprevisión, espontaneidad y contingencia, un resquicio sin manipular. En este espacio la realidad aparece redimida, desprendida de interpretaciones y signos, intraducible, abierta a una nueva mirada, como defendiera Kracauer en su *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Kracauer [1960] 1989).

Este mismo espacio quiere recoger la historia en su relato: el espacio de lo no relatado o no interpretado, de lo desatendido e insustancial, lo que yace en el angosto estrecho que separa los discursos omniabarcantes, las lecturas filosóficas y las interpretaciones que comprendían la historia como una novela decimonónica y no percibían en ella los cortes de un film. Kracauer propone una historiografía concebida como una suerte de epistemología del intersticio. El historiador como el realizador de un montaje, como quien teje un almazuela a partir de calicós (Díaz 2015: 190) en que cada fenómeno tiene el plano que requiere: la red heterogénea de interpretaciones de cuño diverso o la alternancia de macro y micro-historia serán imprescindibles para cualquier relato histórico de cuño filmico. Así, la historia no es, de un lado, ni filosofía ni ciencia, pues no busca la última palabras, no habla de nada definitivo, no busca interpretaciones sistemáticas. De otro lado, tampoco es exactamente un arte: se complace, antes bien, y al igual que el cine, de exponer la materia sin trabajar, de liberar la realidad de un corsé semántico o de una forma lógica (Díaz 2015: 17). Una disciplina intermedia sobre una región de la realidad intersticial. Antes siempre de las últimas palabras.

A los trabajos que insisten sobre esta dimensión estética en primer lugar y epistemológica en segundo (Díaz, Sevilla, Ferrer, Ruiz Torres, Loriga) se les suman los que, desde un punto de vista biográfico, sitúan los materiales conceptuales con los que Kracauer caracterizó la figura del historiador (Traverso, Marzán): un habitante de la frontera, un exiliado de su tiempo que se mueve en la tensión de su época y aquella que investiga, un nómada perdido entre dos tiempos cuya identidad se emborrona y relativiza en este espacio fronterizo. Así como Kracauer se situó entre dos países –al menos–, dos lenguas, dos culturas, dos disciplinas –al menos–, el historiador debe

saberse en esta tierra incógnita, perteneciente a nadie y olvidada de todos, que es la antesala de las últimas cosas, o la sala oscura donde se revelan las imágenes de una realidad que solo se comprende en las junturas entre planos. El historiador es un pensador de antesala que, al renunciar al sistema, busca la frontera y la tematiza, como observador y como participante.

Su extraterritorialidad lo deshereda de su época y lo hermana a la que estudia, y en esta doble pertenencia –que no es sino doble autoborramiento–, el historiador ejerce su tarea como una pasividad activa, como una recepción atenta y minuciosa, como quien espera a que la imagen se dibuje en la fotografía para rescatar los más pequeños detalles. Entonces el historiador no es sujeto de conocimiento, pues busca rescatar también la relación con la realidad como participando de ella –y no solo observándola a distancia–, y no tiene objeto de estudio: no concibe la realidad como una cosa. Mejor dicho, no la concibe. La explora, participa en ella, la reconstruye, la cuestiona.

Otro conjunto de contribuciones (Sevilla, Jiménez Redondo, Cabrera, Aguilera, Hernández), por último, rescata los diálogos y relaciones de Kracauer con sus referentes teóricos (Buckhardt, Huizinga, Croce, Collingwood, Langois y Seignobos, Husserl, Simmel, Panofsky, así como Kafka o Proust) y con sus contemporáneos francforteses. A través de ellos, nos aproximamos a la posición de Kracauer en los debates intelectuales de su tiempo y a su situación en la historia de la filosofía o de la sociología: su admiración inicial por Husserl y la *Lebenswelt* y su distanciamiento posterior, sus críticas a la supuesta imparcialidad del Círculo de Viena, su compleja lectura del método de Dilthey, etc. Y en vida, su relación con Adorno, de reconocimiento intelectual mutuo –además de amistad exacerbada– y, más tarde, de incompreensión; sus notables similitudes con Benjamin, cuya sintonía de temas no produjo un intercambio más fructífero por los distintos ritmos productivos de ambos; su cercanía, en fin, a Löwenthal y, pese a todo ello, su desplazamiento a los márgenes de la Teoría Crítica o del Instituto de Investigaciones Sociales, donde sus proyectos nunca fueron plenamente aceptados. Este episodio de la historia intelectual de la mitad del siglo XX se recorre a través de la correspondencia escrita, de las relaciones editoriales y, temáticamente, en el abordaje de la concepción de la historia, pero también especialmente de la crítica cultural y del análisis sociológico. La peculiaridad de Kracauer, entre otras, reside en esa “primacía de lo óptico” que le atribuía Adorno (cit. Díaz 2015:185) y que le valieron sus “miniaturas sociológicas” (45) del *Frankfurter Zeitung*. Con este aparataje conceptual proveniente del mundo del cine emprendió este *Grenzgänger* (Mülder 1985) uno de los últimos proyectos de su vida, uno de los más ambiciosos y a la vez más desmerecidos por Adorno.

El libro, así, ofrece una actualización del pensamiento de Kracauer y un análisis de su última obra muy relevantes para integrar sus hallazgos filosóficos, estéticos, sociológicos e historiográficos en la historia intelectual contemporánea, para dar visibilidad a este *Kino-Flaneur* (Díaz 2015:192) de lo microscópico. Si en el ámbito hispanohablante los estudios similares son prácticamente inexistentes (cabe mencionar el volumen compilado por Machado y Vedda (2010)), los estudios a nivel internacional son francamente escasos: conviene destacar el trabajo del propio Traverso (1994), el volumen colectivo dirigido por Despoix y Schötter (2010), y otras aproximaciones como las de Agard (2010) o Koch (1995). Es por eso que la presente edición de Susana Díaz se sitúa en un terreno poco transitado y puede servir de faro para nuevos acercamientos e incursiones a la tierra de exilio de Kracauer.

Con todo, también es cierto que una coordinación más eficaz habría quizá podido evitar que muchos de los artículos se solaparan en cuestiones temáticas, citas que aparecen repetidas, alusiones biográficas o anécdotas del trayecto intelectual de Kracauer. Igualmente, habría promovido una ordenación mejor del mismo, situando los capítulos de carácter general, introductorio o biográfico al principio, y habiendo dividido en secciones temáticas los demás –notablemente discernibles en función de sus intereses estéticos, de historia intelectual, epistemológicos, etc. –. Como última observación, una mejor revisión del volumen habría suprimido los muy escasos pero disonantes errores, como el de rebautizar al autor protagonista del estudio como “Friedrich Kracauer” (Díaz 2010: 135). En cualquier caso, el libro destaca por contener agudas reflexiones y un considerable esfuerzo por pensar, casi por primera vez, a un pensador que se sabía él mismo pasajero.

Poco más queda por decir. El siguiente paso nos lleva más allá de la antesala de la reseña, nos aboca a la última palabra. Es esa antesala la que también ocupa *Historia y teoría crítica*, un espacio desubicado que insta al lector a perderse en el remolino de contingencias de la historia. Un espacio que le anima a rastrear, pese a la ausencia de indicaciones, el itinerario de un intelectual nómada que, por fortuna, tras los últimos diez años de reediciones y estudios, parece mostrarse dispuesto a que le sigamos la pista.

Bibliografía

- Agard, O. 2010. *Kracauer. La chiffonerie mélancolique*. París: CRNS.
- Barnow, D. 1994. *Critical Realism. History, Photography and the Work of Siegfried Kracauer*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Bratu Hansen, M. 2012. *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press.
- Despoix, Ph. y Perivolaropoulou, N. eds. 2001. *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*. París: Editions de la MSH
- Despoix, Ph. y Schötter, P. eds. 2006. *Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire*, Saint Nicolas-Paris, Presses de l'Université Laval-Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Koch, G. 1996. *Kracauer. Zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Kracauer, S. [1927] 2008. *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*. Barcelona: Gedisa
- Kracauer, S. [1930], 2008. *Los empleados*. Barcelona: Gedisa
- Kracauer, S. [1947], 1985. *De Caligari a Hitler*. Barcelona: Paidós.
- Kracauer, S. [1938], 2015. *Jacques Offenbach y el París de su tiempo*. Madrid: Capitán Swing.
- Kracauer, S. [1960], 2011. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós
- Kracauer, S. [1969], 2010. *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires: Las Cuarenta
- Machado, C. E. J. y Vedda, M. comps. 2010. *Siegfried Kracauer. Un pensador más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Editorial Gorla.
- Mülder, I. 1985. *Siegfried Kracauer. Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur*. Stuttgart: Metzler.
- Schlümpmann, H. 1998. *Ein Detektiv des Kinos. Studien zu Siegfried Kracuers Filmtheorie*. Fráncfort del Meno: Stroemfeld/Nexus
- Traverso, E. 1994. *Siegfried Kracauer. Itinéraire d'un intellectuel nómade*. París : La découverte

Hacia una sociología de la música

Ramón Sánchez Ochoa*

Max Weber
1911
Los fundamentos racionales
y sociológicos de la música



Max WEBER

Los fundamentos racionales y sociológicos de la música

Present. de Javier Noya. Estudio y ed. musicológica de Elena Queipo de Llano. Estudio sociológico de Arturo Rodríguez Morató. Trad. y revisión de Javier Noya y Miguel Salmerón, Tecnos, Madrid, 2014
ISBN 9788430961900
Páginas: 186

Entre los numerosos papeles dejados a su muerte por Max Weber figura un inédito ensayo sobre música. Se trata en realidad de una obra inacabada, unos apuntes con numerosos añadidos y correcciones, cuyo proceso de escritura se remonta al año 1911. Fiel depositaria de su legado, su viuda Marianne decide publicar el texto en 1921, bajo el título *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, situándolo cuatro años después como apéndice de *Wirtschaft und Gesellschaft*. En su versión original o traducida, el opúsculo circula durante décadas de manera desigual entre sociólogos y musicólogos, sobre todo del ámbito anglosajón y germánico. Su traducción española no llega hasta 1944, al final del amplio volumen *Economía y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, publicado en México por Fondo de Cultura Económica. Más de un siglo después de su redacción, el grupo de investigación MUSYCA (Música, Sociedad y Creatividad Artística), de la Universidad Complutense de Madrid, coordinado por Javier Noya, propone ahora una cuidada y rigurosa edición del libro, dentro de la colección de “Clásicos del pensamiento” de la editorial Tecnos. La traducción y revisión, a cargo de Javier Noya y Miguel Salmerón, viene precedida de una presentación y dos documentados trabajos: un estudio musicológico, firmado por Elena Queipo de Llano, y un estudio sociológico, realizado por Arturo Rodríguez Morató.

Lo primero que se pregunta el lector, nada más recorrer el índice, es si se encuentra ante un solo trabajo o más bien dos ensayos yuxtapuestos. Debido probablemente a su carácter inacabado, el texto muestra un evidente desequilibrio en cuanto a extensión y profundidad entre las reflexiones dedicadas a la racionalización de la música, desarrolladas en varios capítulos, y las consideraciones sobre los instrumentos y las condiciones sociales de los músicos, concentradas en el último capítulo. Por este motivo, varios son los autores que, en la línea de Etzkorn, Del Grosso o Engel, relativizan o incluso niegan el alcance sociológico del libro. En el extremo opuesto, estudiosos como Adorno lo consideran como un texto fundacional de la sociología de la música y no dudan en definirlo como el “bosquejo de una sociología de la música más completo y ambicioso que se ha producido hasta el momento”.

En la historia del pensamiento, Weber ha quedado sobre todo como un clásico

* Conservatorio Superior de Música de Valencia, España. ramonsanchezochoa@gmail.com

de la sociología, de enorme repercusión en el ámbito del derecho y la economía, con trabajos tan difundidos como *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Conocidas son sus consideraciones sobre las distintas modalidades del poder, su distinción entre la ética de la convicción y la ética de la responsabilidad, o sus reflexiones sobre el uso legítimo de la fuerza por el Estado, ideas todavía de gran vigencia en el debate moral y político. A partir de la crisis nerviosa sufrida en 1897, a raíz de la muerte de su padre, Weber ensancha de modo sensible el ámbito de sus preocupaciones y se adentra en el proceloso mundo de la cultura. El presente libro no constituye, de hecho, más que un primer eslabón dentro de un ambicioso proyecto que nunca llegaría a culminar: un estudio sociológico del conjunto de las artes y concepciones del mundo.

El ensayo entero queda vertebrado en torno a una idea esencial dentro del pensamiento weberiano: la racionalización. Partiendo de un abierto rechazo de todo determinismo y de la superación de la dicotomía entre ideas e intereses como motor de la historia, Weber observa en la cultura occidental una marcha segura hacia la racionalidad. Aunque los contornos del concepto no puedan delimitarse con precisión absoluta, lo cierto es que esta racionalización no se corresponde con la realización de la Idea sostenida por Hegel, y se aproxima más bien a una progresiva adecuación de los medios a los fines, proceso que le sirve al autor de poderosa herramienta heurística para analizar el mundo que le rodea.

La racionalización opera en distintos ámbitos dentro de la música: la construcción de las escalas, la organización de los modos, la elaboración de los sistemas musicales, la fabricación de instrumentos. Weber parte aquí de una constatación: la imposible división racional de la escala, problema que según la distinción establecida por Helmholtz puede resolverse por medio de las llamadas “escalas accidentales”, construidas según el principio de la distancia interválica, y las “escalas esenciales”, fundadas en el principio de partición armónica. Según el “principio de la distancia melódica”, los sonidos de la escala son generados por medio de los intervalos seleccionados por cada cultura musical. Weber despliega aquí unos excepcionales conocimientos, sobre todo en el ámbito de la teoría musical, para ilustrar su firme razonamiento con alusiones a los *tonoi* griegos, las escalas chinas divididas en doce *lü* o el sistema de diecisiete tercios de tono de la música árabe.

De acuerdo con el “principio de la partición armónica”, los sonidos de la escala surgen de la serie natural de armónicos, como de manera paradigmática muestra la música armónica occidental. Este principio de racionalización armónica se enfrenta sin embargo a un componente irracional, pues la suma de siete octavas o diecisiete quintas no conduce dentro de la lógica circular de los intervalos a una misma nota, sino a dos notas distintas, separadas por una coma. En otros términos, desde el primer momento Weber advierte observa en el universo de la música, y es lo que la convierte en el tipo ideal de la racionalización advertida en otros campos, una racionalidad estrechamente vinculada a la irracionalidad, tensión que en última instancia permite el desarrollo de la música moderna.

En el capítulo dedicado a la modalidad y la tonalidad subraya, más allá de sus evidentes diferencias, unas importantes similitudes: ambos sistemas compositivos giran en torno a un “centro de gravedad melódico” y emplean determinadas fórmulas melódicas. Gracias a su saber enciclopédico, más propio de un conocedor que de un simple aficionado, el autor siembra sus páginas de ejemplos tomados dentro y fuera de la música occidental, con particular atención a la música griega y árabe, y, en menor

medida, la música china o india. Sobre los llamados “lenguajes musicales”, en los que la entonación del hablante modifica el significado de la palabra, y las funciones mágicas, ya sean apotropeicas o exorcísticas, de la música en los pueblos primitivos deja después unas penetrantes reflexiones. Pero es sobre todo en el terreno de la polifonía y sus condiciones de desarrollo donde concentra sus mayores aportaciones, convirtiendo dicha polifonía en el signo distintivo de la música occidental pues, como de distintas maneras repite a lo largo del ensayo, no “la conocen otra época y otra cultura”.

Al delicado problema de la afinación consagra un intrincado capítulo, de difícil acceso para el no iniciado, de no ser por las esclarecedoras notas añadidas en la presente edición. Weber expone primero algunos ejemplos de racionalización extramusical de la afinación, derivados del propio diseño de los instrumentos o de razones de orden simbólico o filosófico, como son la distribución espacial de los trastes en los instrumentos de cuerda persas o la disposición de los orificios de ciertos instrumentos de viento centroamericanos. En la adopción del temperamento advierte después la culminación del proceso de racionalización emprendido por la música occidental, como reflejan dos obras publicadas en 1722, el *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, de Jean-Philippe Rameau, y el primer volumen de *Das wohltemperierte Klavier*, de Johann Sebastian Bach. Con la generalización del temperamento igual, la música occidental alcanza al fin su “plena libertad”, permitiendo al compositor y al intérprete transportar una obra de una tésitura a otra, sin necesidad de reajuste alguno en su instrumento.

El capítulo destinado a los músicos y los instrumentos aborda aspectos técnicos, económicos y sociales de la música. A primera vista puede parecer el apartado más sociológico del libro, si no fuera que la racionalización expuesta en los anteriores capítulos debe también interpretarse como resultado de un elaborado proceso social. En sus reflexiones sobre la consideración y situación económica del músico, Weber alude al estatus del tañedor de laúd, del organista en su condición de artista o del violinista entregado al virtuosismo, abriendo la puerta a las numerosas investigaciones que a lo largo del siglo se adentrarían en ese campo. En los instrumentos musicales encuentra, por otra parte, unos medios para la investigación y la sistematización tanto de la intervállica como de la afinación. Se presta entonces a interesantes consideraciones organológicas, viendo por ejemplo las mejoras introducidas por los luthiers de Brescia y Cremona como uno de los factores que a lo largo del siglo XVIII contribuyen a la supremacía del violín, la viola y el violoncello sobre instrumentos de cuerda más antiguos.

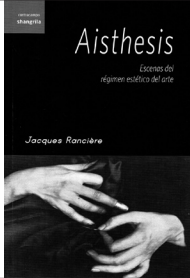
Más allá de sus consideraciones sobre el órgano, el piano es el instrumento que merece mayor atención en sus páginas. Tras su aparición en Italia y Alemania, la construcción del instrumento experimenta un cambio significativo en el siglo XIX. Deja entonces de ser un objeto artesanal para convertirse en un artículo de mercado producido a gran escala. Weber atribuye su triunfo definitivo a la conjunción de varias causas: el incremento del consumo musical, el desarrollo del virtuosismo, asociado de modo precoz a la figura de Mozart, y la mayor actividad desarrollada por editores y empresarios musicales. Por la naturaleza de su enfoque llaman en particular la atención las interesantes consideraciones dejadas sobre la función del piano en el ámbito doméstico, en su doble condición de instrumento de acompañamiento y enseñanza, destinatario de una literatura propia y de incontables transcripciones. El piano se convierte en el siglo romántico en el “‘mueble’ más del perfecto hogar

burgués”, fenómeno que de alguna manera explica que “los máximos exponentes de la cultura pianística sean los pueblos septentrionales, cuya vida, aunque sólo sea por razones climáticas, se centra alrededor del ‘hogar’, en contraste con el Sur”. Sugerentes reflexiones sobre la música y el “culto al hogar” en los pueblos del Norte, que dejan al lector con la miel en los labios, a la espera de ulteriores desarrollos. El precio a pagar por la supremacía del piano es sin embargo muy elevado pues, como con acierto señala en sus páginas, la afinación temperada acaba por despojar al oído occidental de su sensibilidad hacia otros sistemas de afinación.

Más de un siglo después de su escritura, las reflexiones de Weber todavía no han sido explotadas en la literatura musical hasta sus últimas consecuencias. En la línea weberiana se inscriben las investigaciones de Honigsheim, Blaukopf o Silbermann, que de alguna manera vienen a confirmar que, como afirma Javier Moyá en su presentación de la edición, su obra es “el faro que debe orientar la buena sociología de la cultura, y de la música en particular.” Un faro de poderosa luz pero no exenta de sombras pues, como consecuencia de su pertinente distinción entre hechos y valores, y su consiguiente neutralidad axiológica, el planteamiento weberiano no logra dar cuenta de la dimensión estética de la música. La suya es, además, una aproximación más al lenguaje musical que a las obras musicales, más al sistema compositivo que a las composiciones propiamente dichas. Eterna crítica que puede extenderse a buena parte de las aproximaciones sociológicas del hecho artístico, en las que esa “millonésima diferencial” que, en palabras de Milan Kundera, distingue lo individual acaba por diluirse en el océano de lo colectivo.

Leer a Rancière

Fernando Infante del Rosal*



Jacques Rancière

Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte

Trad. M. Manrique y H. Marturet. Shangrila Textos Aparte, Santander, 2014

ISBN 978-84-941753-8-1

Páginas: 314

La recepción del pensamiento de Jacques Rancière en España es —todavía— difusa y reducida, especialmente si se la compara con la enorme repercusión que su teoría ha tenido en Latinoamérica. Resulta significativo también el hecho de que, en nuestro país, sus ideas hayan despertado mayor interés en ámbitos como la teoría de la literatura o la práctica curatorial, que en el de la estética académica. Y esto parece en parte paradójico si se tiene en cuenta que él es, precisamente, el autor que desarrolla en la actualidad una teoría más amplia y general sobre la estética como disciplina y como contexto, y que, además, una de sus aportaciones más significativas ha sido la de destacar y replantear la auto-reflexividad —y auto-crítica— de la Estética.

Según Rancière, esta auto-reflexión y auto-crítica es constitutiva de la estética (2012b [2004], 21) como disciplina moderna encargada de pensar los asuntos característicos de lo artístico y de lo estético en un contexto más amplio: el del “régimen estético de identificación del arte” (2014b [2000], 31), régimen de comprensión y sensibilidad característico de las visiones modernas y post-modernas —porque, para el pensador francés, entre ambas existe más continuidad que ruptura (2012b [2004], 49)—.

Son muchas las aportaciones de Rancière a la auto-comprensión de la estética académica en la actualidad. La primera y más significativa es la ya aludida en parte: haber separado con mayor claridad la estética como disciplina de la estética como “régimen de identificación del arte”, como paradigma de comprensión y sensibilidad, con su correspondiente “reparto de lo sensible” (2014b [2000])¹. Según esto, la estética idealista, la primera formulación estética disciplinaria, no provocó ni promulgó las transformaciones modernas del arte y de la sensibilidad, pero sí tuvo la responsabilidad de elaborar ese “régimen de inteligibilidad en cuyo seno se volvieron pensables” tales transformaciones (2012b [2004], 20).

La segunda aportación consiste en localizar el origen de las contradicciones del arte moderno y contemporáneo en la naturaleza paradójica de ese “régimen estético”: “En este régimen, el arte aparece identificado como concepto específico. Pero lo es

1 Rancière define *le partage du sensible*, entre otras cosas, como “ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas” (2014b [2000], 19).

* Universidad de Sevilla, España. finfante@us.es

por la defeción misma de todo criterio capaz de separar sus maneras de hacer de otras maneras de hacer”. (2012b [2004], 83). O, como había escrito antes, tal régimen “Afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de esta singularidad” (2014b [2000], 36).

Una tercera contribución de Rancière a la auto-comprensión de la estética académica tiene que ver con la manera en que ha dibujado y relacionado los distintos perfiles e intereses que poseen hoy los profesionales de la reflexión estética: en el fondo, la diferencia entre quienes prolongan una “estética de lo sublime” —la mayor parte de filósofos e historiadores del arte—, y aquellos que argumentan la “estética relacional” —artistas y profesionales de instituciones artísticas— (2012b [2004], 28-31), no sería más que aparente. Por otra parte, su crítica más certera ha ido dirigida a las visiones aperturistas del arte, esas que pretenden ablandar las fronteras de un supuesto núcleo de lo artístico a las formas expresivas que no forman parte del sistema de las artes evidenciando así una jerarquía insoslayable². Sería preferible explorar “[...] una permeabilidad de las fronteras y una incertidumbre de las trayectorias, que tal vez tengan una importancia mayor que las escenificaciones canónicas de la relación entre el dentro y el fuera, lo legítimo y lo no legítimo” (2005, 74). Se trata, por tanto, de “Salir del simplista esquema espacio-político en términos de alto y de bajo, de dentro y de fuera” (2005, 76).

Pero la aportación más fructífera de Rancière a la reflexión estética probablemente sea su manera de replantear la relación entre la estética y la historia del arte: la primera puede asumir una revisión de los dogmas cristalizados por la crítica y la escritura histórica del arte moderno y contemporáneo, dogmas de los que ella es partícipe. Puede hacerlo si entiende y asume el fondo paradójico de su propia constitución.

En *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Rancière comienza a abordar, de manera más minuciosa y detenida, esa revisión del gran relato del arte moderno, de la visión consensual en la que Historia del arte, Crítica de arte y Estética parecen haberse confabulado. Lo hace a la manera de una “contra-historia de la ‘modernidad artística’” (2014a [2011], 13) que se enfrenta a las “numerosas historias imaginarias de la ‘modernidad’ artística” (2014b [2000]), 27), pero no oponiéndoles otro gran relato alternativo y lineal como el anterior, sino presentando una serie de microrelatos históricos, de “escenas”, como ya hiciera en *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero* (2010c [1981]):

Es difícil comprender las revoluciones escenográficas del S. XX sin detenerse en las veladas transcurridas en el Funambules o el Folies-Bergère por esos poetas que ya nadie lee: Théophile Gautier o Théodore de Banville; percibir la ‘espiritualidad’ paradójica de las arquitecturas funcionalistas sin pasar por las ensoñaciones ‘góticas’ de Ruskin; hacer una historia más o menos exacta del paradigma modernista olvidando que Loïe Fuller y Charles Chaplin contribuyeron a dicho paradigma mucho más que Mondrian o Kandinsky, y la descendencia de Whitman tanto como la de Mallarmé (2014a [2011], 13).

2 Es conocido su reproche a la “inestética” de Badiou: “El sistema de las artes en la obra de Badiou aparece, en efecto, como una fortaleza bien custodiada, custodiada por aquellos a quienes coloca en la puerta —en su puerta—, aquellos que cargan con toda la miseria del no arte y los equívocos del anudamiento, y preservan así el vacío del lugar central donde reina la pureza virginal del poema.” (2012b [2004], 28-31).

En esta obra, Rancière adopta un tono descriptivo, suficientemente detallado y fundamentado como para extraer de él ciertos juicios e ideas. Se cuida de emular el estilo de los pensadores que han *descendido* a la reflexión sobre el cine o las artes decorativas con ademán aperturista. Su descripción es minuciosa y poética, porque mira con otros ojos las formas *menores* del teatro, de la fotografía, de la escritura, del diseño, señalando en ellas algunas de las transformaciones fundamentales en el régimen de sensibilidad moderno. Llega a afirmar, por ejemplo, que:

“Serán ante todo los artistas ‘aplicados’ —afirma—, los artistas deseosos de educar a la sociedad mediante la forma de los edificios y los objetos de uso, quienes lleven a la práctica el concepto de esa ‘necesidad interior’ o ‘espiritualidad’ que reivindicará Kandinsky y en la que tantos comentaristas verán el privilegio del arte puro y autónomo” (2014a [2011], 178).

O, de manera más general:

“[...] es en la teorización de las artes aplicadas donde hay que buscar la génesis de las fórmulas que servirán para emblematizar la autonomía del arte” (2014a [2011], 180).

Esto le lleva a dirigir de pasada una crítica al principal formulador del dogma estético, criticando con ello a todos los estetas que han asumido de manera acrítica la historia escrita del arte:

“Adorno tiende a desconocer la genealogía paradójica que lleva de Ruskin al Werkbund y a la Bauhaus y, al mismo tiempo, el rol de los debates en torno a las artes aplicadas en la construcción de las categorías del modernismo artístico” (2014a [2011], 180).

En *Aisthesis* sorprende la interpretación insólita y, en muchos casos, contraria a la lectura tradicional hecha por el relato moderno. Desde su relectura de Winckelmann, hasta su tratamiento de la fotografía de Atget, el libro desequilibra y llega a volcar esa lectura tradicional. No establece otro relato canónico, pero hace ver que lo significativo no siempre se alinea con los *highlights* de la historiografía y la museografía modernas.

Es un libro autosuficiente, en el sentido de que plantea al principio la base de su pensamiento. No obstante, teniendo en cuenta lo honda y expansiva que resulta su revisión de la estética, el lector desconocedor de su obra podría partir de escritos anteriores en los que tal revisión está expuesta de manera más detallada. Un primer paso puede ser la lectura de *El reparto de lo sensible. Estética y política* (2014b [2000]), donde Rancière expone su idea básica acerca de esos modos de percepción, sensibilidad y comprensión que implican un reparto de atribuciones y derechos y que son la base de la estrecha unión entre estética y política. *El destino de las imágenes* (2011 [2003]) expone de manera más detallada la diferencia entre los tres regímenes del arte y las imágenes (el estético sería el tercero de esos regímenes). *El malestar en la estética* (2012b [2004]) también es una obra apropiada para conocer sus ideas básicas, unidas aquí a la crítica de autores como Schaeffer, Lyotard o Badiou. Y, en cuarto lugar, *El espectador emancipado* (2010a [2008]) aplica esas ideas generales a aspectos más concretos de las artes. En todos estos libros se apunta ya la re-escritura de la historia del arte moderno a través de esas “contra-historias” que despliega en *Aisthesis*.

Si se pretende conocer más a fondo los antecedentes de la visión de Rancière, especialmente su manera de entender la relación entre estética y política, lo conveniente

es comenzar por *El desacuerdo. Política y filosofía*, (2012a [1995]), su obra fundamental, y seguir con *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual* (2010b [1987]). Su obra es extensa y ya se ha traducido de manera completa al español: destacan sus libros sobre teoría de la historia, de la literatura y el cine. No obstante, teniendo en cuenta lo significativa que es su visión de la estética, visión realizada desde dentro a la manera de un auto-análisis o una auto-comprensión, parece conveniente partir de tal punto para no perderse en el placer de lo concreto.

Bibliografía

- Rancière, J. (2014a), *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, trad. M. Manrique, H. Marturet. Santander, Shangrila [*Aisthesis. Scènes du régime de esthétique de l'art*, Galilée, 2011].
- Rancière, J. (2012a), *El desacuerdo. Política y filosofía*, trad. H. Pons, Buenos Aires, Nueva Visión [*La Mésentente*, Galilée, 1995].
- Rancière, J. (2011), *El destino de las imágenes*, trad. P. Bustinduy Amador, Nigran (Pontevedra), Politopías [*Le Destin des images*, La Fabrique, 2003].
- Rancière, J. (2010a), *El espectador emancipado*, trad. A. Dillon, Castellón, Ellago [*Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008].
- Rancière, J. (2010b), *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, trad. N. Estrach, Barcelona, Laertes [*Le Maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, 1987].
- Rancière, J. (2012b), *El malestar en la estética*, trad. M. A. Pettrecca, L. Vogelfang y M. G. Burello, Madrid, Clave Intelectual [*Malaise dans l'esthétique*, Galilée, 2004].
- Rancière, J. (2014b), *El reparto de lo sensible. Estética y política*, trad. M. Padró, Buenos Aires, Prometeo [*Le Partage du sensible*, La Fabrique, 2000].
- Rancière, J. (2010c), *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*, trad. E. Bernini y E. Biondini, Buenos Aires, Tinta Limón [*La Nuit des prolétaires: Archives du rêve ouvrier*, Fayard, 1981].
- Rancière, J. (2005), *Sobre políticas estéticas*, trad. M. Arranz, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.



“Escribo sobre el tiempo presente.
Con lenguaje secreto escribo,
pues quién podría darnos ya la clave
de cuanto hemos de decir”.

José Ángel Valente, *Sobre el tiempo presente*



EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA 
Institut de Creativitat
i Innovacions Educatives

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA Departament de Filosofia


UNIVERSIDAD DE SEVILLA
DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA
E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE MADRID
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

seyta.org/laocoonte